

**Manifestações do sujeito-multiplicidade e do significado de
inconsciente em Fernando Pessoa na ópera *O Sonho*, de Pedro Amaral**

João Daniel Guerreiro Quinteiro Lopes

Dissertação em Filosofia com Especialização em Estética

Fevereiro, 2013

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Filosofia, com especialização em
Estética, realizada sob a orientação científica de Doutor João Pardana
Constâncio e Doutor Paulo Pereira de Assis.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao compositor Pedro Amaral, pela prontidão na partilha dos materiais necessários à concretização da presente dissertação, sem os quais, teria sido impossível a sua realização.

Agradeço aos Professores e Orientadores do processo que constituiu a presente dissertação.

Agradeço com profunda gratidão aos que acompanharam a intimidade ausente de régua e esquadro que foi o percurso em pano de fundo na realização deste projecto. Obrigado, pais, mano, família e amigos, por me oferecerem aberturas quando o desdobramento do labirinto parecia infinito, e por me devolverem a ele, sempre recomposto e novamente determinado a seguir o fio da meada.

**Manifestações do sujeito-multiplicidade e do significado de inconsciente em
Fernando Pessoa na ópera *O Sonho*, de Pedro Amaral**

**Manifestations of the subject as multiplicity and the meaning of Unconscious
in Fernando Pessoa, on the opera *The Dream*, by Pedro Amaral**

João Daniel Guerreiro Quinteiro Lopes

PALAVRAS CHAVE: Consciente, Inconsciente, Nietzsche, sujeito-multiplicidade, Freud, sonho, Fernando Pessoa, *Salomé*, Pedro Amaral, *O Sonho*.

KEYWORDS: Conscious, Unconscious, Nietzsche, subject as multiplicity, Freud, dream, Fernando Pessoa, *Salomé*, Pedro Amaral, *The Dream*

RESUMO: A presente dissertação faz uma análise da ópera *O Sonho*, de Pedro Amaral, com libreto organizado pelo compositor a partir do texto dramático *Salomé*, de Fernando Pessoa. A abordagem analítica levada a cabo realiza a criação de uma estrutura compreensiva da forma como os conceitos de consciente e inconsciente se articulam no universo pessoano. Para tal, dada a presença destes elementos no corpo da ópera, constituem ferramentas fundamentais a noção de sujeito-multiplicidade e o papel do sonho. Através da articulação destes conceitos, inicialmente abordados no universo de Freud e Nietzsche e, posteriormente filtrados pelo significado que assumem em Pessoa, tornamos possível o acesso à compreensão do plano subterrâneo que orienta o compositor na criação da ópera que, mais do que utilizar o texto de Pessoa, se propõe a *devir* Pessoa.

ABSTRACT: The present dissertation does an analysis of the opera *The Dream*, by Pedro Amaral, with libretto organized by the composer from the dramatic text *Salome*, by Fernando Pessoa. The analytical approach that takes place here creates an understanding structure of how the concepts of Consciousness and Unconsciousness are articulated in the universe of Pessoa. For that, given the presence of these elements in the structure of the opera, we use as fundamental tools the notion of subject as multiplicity and the role of the dream. By articulating this concepts, initially observed in the universe of Freud and Nietzsche and, afterwards being filtered by the meaning they assume in Pessoa, it becomes possible the access to the understanding of the underground layers of information that guide the composer in the creation of an object that, more than using Pessoa's text, proposes itself to *become* Pessoa.

ÍNDICE

Lista de Abreviaturas	vi
Generalidades Técnicas sobre a ópera <i>O Sonho</i>	vii
Introdução	1
Capítulo I: O Inconsciente - multiplicidade e sonho em Pessoa e Amaral	7
I.1. O Inconsciente - sujeito multiplicidade e sonho	8
I.2. Materialidade dos conceitos no corpo da obra pessoana	19
I.3. Pedro Amaral e o sonho de Pessoa	26
Capítulo II: A construção do libreto na ópera <i>O Sonho</i>	30
II.1. Análise da organização do libreto	30
Capítulo III: <i>O Sonho</i> de Pedro Amaral	48
Sinopse	50
III.1. Incipit	51
III.2. Monólogo de Salomé	54
III.3. Desdobramento	58
III.4. O Sonho	61
III.5. Epifânia e Morte	63
III.6. Largo Desolato	65
III.7. Analepse	67
III.8. Epílogo	69
Conclusão	71
Bibliografia	73
Anexos	76

Lista de Abreviaturas

A - O Anticristo (2001)

CI - Crepúsculo dos Ídolos (2002)

D - Aurora (Daybreak)

EC - Ecce Homo (1999)

F&N - Freud and Nietzsche (2000)

GC - A Gaia Ciência (2000)

GM - A Genealogia da Moral (2008)

HH - Humano, demasiado Humano (1997)

IS - A Interpretação dos Sonhos (2009)

PBM - Para Além de Bem e Mal (2008)

TEP - Textos Essenciais de Psicanálise (vol. I - 2001 / vol. II - 2000 / vol. III - 1989)

Z - Assim Falava Zarathustra (1994)

Generalidades técnicas sobre a ópera *O Sonho*

Título: *O Sonho* (ópera em 8 actos)

Instrumentação: 3 Flautas

2 Trompas

3 Percussionistas¹

Harpa

3 Sopranos (Salomé, Aia 1, Aia2)

3 Barítonos (Pessoa/Herodes, Escravo, Capitão da Guarda)

5 Violoncelos

1 Contra Baixo

Libreto: adaptação de Pedro Amaral do drama simbolista *Salomé*, de Fernando Pessoa. O compositor utiliza também um excerto da *Carta de Pessoa a Casais Monteiro 13/01/1935* (I acto) e do poema *Ao fundo do meu passado Salomé dança* (VIII acto) .

Duração: 1h30

Período de Composição: 2007/2009

Encomenda: Fundação Calouste Gulbenkian

Estreia Mundial: The Place; Londres, Inglaterra; 25/04/2010

Estreia Nacional: Fundação Calouste Gulbenkian; Lisboa, Portugal; 05/05/2010

Intérpretes: Cantores: Carla Caramujo, Ângela Alves, Sara Braga

Simões, Jorge Vaz de Carvalho, Mário Redondo, Armando Possante;

Actor: Otelo Lapa;

Director: Fernanda Lapa;

Iluminação: Margarida Moreira;

Orquestra: London Sinfonietta;

Maestro: Pedro Amaral

Edição: obra editada pelo autor.

¹ Os sets de percussão são compostos por: Percussão 1 - Vibrafone, Címbalo, Tam-Tam e três Triângulos. Percussão 2: Crótalos, Glockenspiel, três Címbalos, dois Gongos, Tam-Tam, Caixa, quatro Tom-Tons, Timbale, Bombo e Guizeira. Percussão 3 - Marimba, Sinos Tubulares, três Triângulos, Chimes metálicos, Címbalo, dois Gongos, Tam-Tam, quatro Tom-Tons, Bombo e Maraca.

Introdução

A presente dissertação realiza uma análise da ópera *O Sonho* (2010), de Pedro Amaral (1972), com libreto organizado pelo compositor a partir do texto dramático *Salomé*² (1913), de Fernando Pessoa (1888-1935). A análise desenvolvida utiliza como vectores fundamentais dois pontos chave na organização formal da obra. Estes pontos são: a relação do escritor com o sonho enquanto espaço psíquico que infere no real e a ideia de multiplicidade de si. A forma como estes conceitos assumem significado em Pessoa constitui pontos determinantes na compreensão do que considero as ferramentas criativas orientadoras, quer do sentido dramático na organização da narrativa, quer na elaboração dos materiais musicais, no trazer a cena mais que uma ópera sobre o mito de *Salomé*, uma ópera sobre o mito de Pessoa. A observação da obra acontece assim no sentido de uma compreensão da riqueza relacional entre os elementos dramaturgicos implicados na organização do libreto por parte do compositor e os elementos composicionais que determinam a natureza estética da matéria sonora. A análise foca-se particularmente na forma como, através dos pontos chave referidos, Pedro Amaral integra Pessoa no corpo do seu próprio texto, constituindo a sua presença o fio condutor formal em torno do qual se desenrola a acção. A evidência das personagens presentes na narrativa enquanto desdobramentos da multiplicidade pessoana e a utilização do inconsciente do poeta como pano de fundo narrativo, constitui o fio condutor que a presente análise explora.

A abordagem que realizo tem como ponto de partida a compreensão do significado conceptual de inconsciente em Pessoa na sua relação quer com o plano do sonho, quer com a noção de sujeito-multiplicidade, de forma a evidenciar a pertinência da utilização destes dois pontos como elementos estruturantes.

De forma a direccionar o foco de análise dos dois conceitos, realizo inicialmente uma observação da noção de inconsciente em Sigmund Freud (1856-1939) e Friedrich Nietzsche (1844-1900). O recurso a estes autores dá-se na medida

² Fernando Pessoa, *Ficção e Teatro*, Mem Martins: Europa-América, 1986 (<http://arquivopessoa.net/textos/4153>)

em que a compreensão do significado de inconsciente, quer em Nietzsche, quer em Freud, constitui possibilidade de acesso a uma compreensão aprofundada do significado quer de multiplicidade de sujeito, quer do papel do sonho no discurso literário de Pessoa.

No que diz respeito à compreensão do aparelho psíquico por Freud, dado o período em que o texto *Salomé* foi criado, são utilizados como referência os termos implicados pelo psicanalista na primeira tópica, nomeadamente Consciente, Pré-Consciente e Inconsciente. O recurso a esta compreensão do inconsciente por Freud prende-se também à impossibilidade de afirmar a extensão precisa do conhecimento de Pessoa sobre este autor. As referências feitas por Pessoa ao seu conhecimento de Freud são, ainda que frequentemente confusas, no que diz respeito à utilização exacta dos termos freudianos, ilustradoras da presença destes conceitos na mente do escritor. Estas referências são sempre realizadas segundo os termos apresentados por Freud na primeira tópica, sendo inexistentes referências aos termos *Id*, *Ego* ou *Super-Ego*³.

No que diz respeito ao sujeito-multiplicidade em Nietzsche, são explorados diversos passos referentes à compreensão do filósofo da relação Consciente/Inconsciente presentes no seu *corpus*, particularmente os que apresentam esta relação como produtora de multiplicidade no ser do sujeito. Relativamente a Nietzsche, a utilização dos conceitos não se encontra cronologicamente restrita. Tal como em Freud, é impossível precisar a extensão do conhecimento de Pessoa relativamente às problemáticas nietzscheanas, contudo, as referências quer directas, quer indirectas, quer mesmo as citações⁴ que o escritor faz de Nietzsche, revelam simultaneamente conhecimento e grande interesse na obra do filósofo.

Esta observação cria pontos tangenciais na articulação dos dois autores com Pessoa, procurando, não apenas uma influência directa de Freud e Nietzsche em Pessoa, mas sim, observar a transversalidade real do pensamento pessoano, presente no drama *Salomé*, ao dos referidos filósofo e psicanalista. A utilização de

³ Termos utilizados por Freud no desenvolvimento da segunda tópica.

⁴ Cf. página 20 da presente dissertação.

Nietzsche e Freud acontece como mecanismo de análise do pensamento de Pessoa relativamente ao inconsciente e ao sujeito-múltiplicidade, não sendo estes autores referidos por Pedro Amaral como determinantes no seu processo criativo. Contudo, as relações do pensamento de Pessoa com o dos referidos autores permite aprofundar a compreensão dos referidos pontos chave, na gestão narrativa de forças que a organização do libreto implica, pelo compositor Pedro Amaral. Tomando como ponto de partida a organização da narrativa, na sua relação com os vectores de análise escolhidos, chegamos por fim a uma compreensão da riqueza de significados em jogo na criação musical da ópera *O Sonho*.

A escolha da utilização de Nietzsche e Freud como ferramentas de abordagem às problemáticas referidas decorre de um processo de análise inicial da obra. Especificamente, de Nietzsche a ideia de sujeito-multiplicidade na sua relação com a heteronímia e de Freud, a observação do significado do sonho enquanto mecanismo relacional entre o consciente e o inconsciente, direccionados para o universo literário de Pessoa.

O texto dramático *Salomé* não é o único texto do autor a ser utilizado na ópera, sendo sim, aquele que lhe fornece o fluxo narrativo principal. A utilização de elementos exteriores ao texto *Salomé* constitui, no contexto da presente análise, um dos pontos chave na compreensão da forma como o compositor toma Pessoa enquanto elemento dramático activo no corpo da obra. É nesta medida que a observação das relações entre Nietzsche e Freud, enquanto autores chave na compreensão do significado de inconsciente em Pessoa, assume importância enquanto ferramenta relacional entre elementos significantes para a compreensão da ópera.

A presente abordagem à noção de inconsciente permite observar, simultaneamente, a problemática pessoana do fatalismo perante a efemeridade do ser no tempo e a consequente destruição das fronteiras entre real e sonho através da evidência do real como narrativa submissa, observando a emancipação do sonho como lugar de construção do real desejado. A apresentação desta dicotomia tem como base a oposição de Nietzsche ao atomismo da alma, pela visão do ser como

constituído por uma multiplicidade de pulsões internas⁵, que lutam entre si pelo poder, tomando desta forma o plano consciente como uma mera superfície ou espelho⁶, que emerge num processo de submissão a si e ao outro, enquanto produto final dessa mesma vida pulsional.

A compreensão relacional destes elementos, acontece como forma de chegar à análise da obra propriamente dita, na medida em que constitui um elemento chave na compreensão do papel que o universo pessoano assume para Pedro Amaral. Quer a ideia de sujeito-multiplicidade, quer o sonho compreendido como ponte entre o consciente e o inconsciente são elementos determinantes na forma como Pedro Amaral coloca Pessoa enquanto elemento explícito da acção narrativa.

O primeiro capítulo da dissertação é assim constituído pela observação do tecido relacional que se dá entre Freud e Nietzsche em Pessoa, permitindo o estabelecimento destas relações, evidenciar os elementos de Pessoa que Pedro Amaral utiliza como vectores da integração do escritor enquanto elemento vivo no corpo da ópera. O plano relacional que os interliga permite-nos desenvolver as ferramentas de análise necessárias na abordagem metodológica quer à organização do texto pessoano, quer à construção do objecto musical, levada a cabo pelo compositor.

O segundo capítulo da dissertação parte das relações previamente estabelecidas para uma análise da organização do texto do libreto enquanto narrativa, de forma a tornar evidente o plano inicial, a partir do qual o compositor aborda a construção da obra.

O drama simbolista *Salomé* foi deixado por Pessoa, não apenas incompleto no seu fluxo narrativo, mas também com diversos fragmentos criados que não chegaram a ser integrados na obra pelo autor. O compositor, apesar de o primeiro

⁵ Cf. PBM § 12, em que Nietzsche realiza o elogio de Bosovich como "aquele que ensinou a abjurar a crença na última coisa que 'estava fixa' na terra, a crença no 'corporal' e na 'matéria'", tendo desta forma aberto a possibilidade a "novas concepções mais subtis da hipótese alma: e conceitos como o da 'alma mortal', de 'alma como pluralidade do sujeito' e de 'alma, base social dos instintos e dos afectos'". (Friedrich Nietzsche, "Para Além de Bem e Mal", Lisboa: Guimarães Editores, 2008)

⁶ Para um aprofundamento da imagem metafórica relativa à consciência como superfície em Nietzsche, cf. D-125, GC-354, EH-Porque Sou Tão Inteligente 9; para um aprofundamento da imagem metafórica relativa à consciência como espelho em Nietzsche, cf. GC-354, HH I.132.

contacto com a obra dramática ter sido através da edição da autora Teresa Rita Lopes (1937)⁷, optou por realizar, ele mesmo, a organização do texto para o libreto, dado que a autora lhe havia confirmado ser sua, e não de Pessoa, a organização da sequência narrativa apresentada na sua edição. É neste sentido, em que o compositor se propõe oferecer ele próprio uma organização ao texto, que a obra ganha a dimensão de portal de acesso ao sonho de Pessoa, mais que ao sonho de Salomé. A abordagem analítica à organização do libreto constitui assim, simultaneamente a chave e o ponto de partida, que nos abre as portas e permite aceder a todo um universo pessoano simbólico que, de forma bastante clara, é aqui determinante, na compreensão do plano de multiplicidade de significados presentes na construção da obra.

A análise da organização do libreto permite também evidenciar de uma perspectiva funcional, o recurso à visão de Freud e de Nietzsche, enquanto agentes materiais na compreensão do pensamento de Pessoa. A organização do libreto de Pedro Amaral, transporta-nos para o universo do homem Pessoa, incorporado na obra através do veículo que constitui a sua personalidade fragmentada e da sua relação com o sonho e com o inconsciente, evidenciando o libreto precisamente estas características nas restantes personagens da obra.

A análise da estrutura narrativa é realizada através de uma comparação entre a organização do texto desenvolvida por Pedro Amaral e a edição da obra por parte da autora Teresa Rita Lopes. Apesar de o compositor ter organizado a sua versão do texto, tendo como base uma pesquisa realizada a partir do espólio de Pessoa, a comparação com a edição de Teresa Rita Lopes é contudo necessária, na medida em que esta, apesar de ser ela própria uma filtragem dos materiais criados por Pessoa, permite estabelecer um eixo fixo, referencial a partir do qual podemos compreender mais claramente como o compositor aborda e desenvolve a sua própria visão da organização do fluxo dramático, não através de uma reescrita do texto, mas sim através de uma selecção e organização da exposição dos conteúdos.

No terceiro capítulo, uma vez atravessado todo um percurso de compreensão e contextualização, ao nível dos elementos que constituem significado narrativo na

⁷ A edição do drama simbolista *Salomé* por parte de Teresa Rita Lopes data de 1977.

obra, faço uma análise relacional entre os conteúdos do libreto e os planos de significado que Pedro Amaral desenvolve ao nível musical, nomeadamente a utilização e articulação ao longo da ópera das *quasi idée fixes*⁸ que o compositor utiliza associadas a Pessoa, Salomé e Herodes.

A observação do tecido musical através da lente relacional, criada ao longo dos dois primeiros capítulos da dissertação, constitui assim o último portal, no sentido de chegar a uma compreensão da multiplicidade de planos activos na construção da ópera enquanto objecto de pluralidade semiológica e expressiva.

A análise aqui realizada do objecto, no que diz respeito à sua construção, é assim constituída pela forma como o compositor articula, no plano musical, a multiplicidade de planos implicados não apenas no texto simbolista *Salomé*, mas no que constitui a sua própria visão de Pessoa enquanto entidade criativa. A presente abordagem analítica à obra permite desta forma compreendê-la na sua totalidade dramática enquanto objecto criativo musical, colocando em evidência a relação de multiplicidade fragmentada do sujeito Pessoa, quer no plano real da realidade, quer no plano real, mas sonhado do sonho.

⁸ O termo *quasi idée fixe* é aqui utilizado para referir uma ideia sonora, construída sobre princípios estruturais estritos e que se encontra directamente associada a uma personagem específica. Esta *quasi idée fixe* é utilizada na obra, simultaneamente, como forma de caracterizar o plano psicológico das personagens e como plano sonoro-dramático que remete o ouvinte para relações psicológicas entre as personagens Salomé, Herodes e Pessoa.

Capítulo I: O Inconsciente - multiplicidade e sonho em Pessoa e Amaral

Antes de entrar no processo de observação do tecido que compõe o inconsciente em Nietzsche e em Freud é importante compreender que, tal como referido na introdução, a utilização destes autores é direccionada para a compreensão, quer do libreto da ópera *O Sonho*, quer para a observação do tratamento da própria matéria musical. A análise do pensamento dos autores constitui assim uma ferramenta auxiliar à compreensão dos elementos que compõem o objecto. Nesta medida, não é nosso objectivo realizar uma dissecação do universo de possibilidade relacional entre Nietzsche e Freud, tarefa já amplamente explorada na literatura do século XX. A organização do texto pessoano por parte de Pedro Amaral surge, simultaneamente como ponto de partida e como destino. Esta permite gerar um plano de linguagem de onde emergem as ferramentas de análise fundamentais a uma possibilidade de observação da obra de uma perspectiva dramatúrgica.

A compreensão da visão de Freud e da visão de Nietzsche em Pessoa, no que diz respeito à relação entre consciente e inconsciente, constitui um elemento de grande importância, não apenas na compreensão da visão do escritor na criação do texto *Salomé*, mas também na compreensão da organização dos materiais quer narrativos, quer musicais, por Pedro Amaral. Ainda que de uma perspectiva sistémica, as particularidades do que compõe a visão de Freud sejam distintas das que compõem a visão de Nietzsche, ambas encontram formas de manifestação criativa na obra.

Os elementos desenvolvidos neste capítulo propõem-se assim, constituir não um corpo, ou sequer a descrição de utensílios necessários para desmontar um corpo, mas sim, a apresentação da multiplicidade relacional presente na constituição da lente caleidoscópica, criada com base nas características constitutivas da ópera.

I.1. O Inconsciente — sujeito-multiplicidade e sonho

A ciência moderna sabe, e com certeza, que o homem é um animal irracional. A ciência psicológica sabe que, no homem como nos animais, o inconsciente, ou subconsciente, predomina sobre o consciente; que o homem é, na sua essência, uma criatura de instintos e hábitos, e apenas por acréscimo e superficialidade, um ser "intelectual". (Fernando Pessoa, *A Opinião Pública [a]* in *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*, Lisboa: Ática, 1980)⁹

A presente citação, retirada de um texto de 1919, permite-nos compreender que, apesar da dificuldade de uma análise aprofundada e concreta do conhecimento que Pessoa tinha sobre Freud ou Nietzsche, as linhas orientadoras do pensamento destes autores eram directamente transversais ao pensamento pessoano. Quer a visão de um "inconsciente"¹⁰ que "predomina sobre o consciente", quer a compreensão de que esse inconsciente, por ser preponderante, nos coloca num plano distinto do consciente, comandado por "instintos e hábitos", em que a consciência acontece apenas por "acréscimo e superficialidade", permitem estabelecer relações directas entre o pensamento de Pessoa e a visão de inconsciente quer de Nietzsche, quer de Freud.

Ainda que a abordagem específica de cada um destes autores à problemática da relação consciente/inconsciente seja distinta, o ponto comum, fundamental na compreensão do significado que este plano relacional assume para Pessoa, prende-se com a compreensão do inconsciente enquanto preponderante sobre o consciente e, consequentemente, a acção da superfície consciente, na sua relação com a realidade, não ser mais que resultante de um jogo interno de forças subterrâneas que constituem o ser do Homem.

Nietzsche considera o inconsciente um elemento fundamental na compreensão da relação humana com o mundo, na medida em que este é ancestralmente preponderante, relativamente à consciência. Para Nietzsche, a consciência tal como a conhecemos, desenvolve-se apenas enquanto manifestação

⁹ <http://arquivopessoa.net/textos/2908>

¹⁰ Pessoa utiliza na citação a expressão "(...) o inconsciente, ou subconsciente (...)", o que nos indica que, se por um lado o escritor se encontrava familiarizado com os termos, por outro, a sua utilização destes é bastante confusa e abstracta.

da "necessidade [humana] de se comunicar" (GC §354)¹¹, estando esta necessidade directamente relacionada com um período em que o homem desenvolve a capacidade de comando como forma de dar resposta ao seu papel de presa no seu habitat. Nesta medida, o plano consciente desenvolve-se pela necessidade de linguagem no estar com o outro, enquanto mecanismo de manutenção da espécie, sendo assim um factor "orgânico, biológico ou fisiológico"¹², na relação que o homem, enquanto animal, estabelece com o seu meio. A consciência ou o "saber" acontece como mecanismo útil ao rebanho. Para Nietzsche, o desenvolvimento do plano da consciência acontece como adaptação ao meio, constituindo este, não mais que "a última fase da evolução do sistema orgânico" (GC §11). É neste sentido de subordinação do consciente ao inconsciente, enquanto objecto derivado, que Nietzsche compreende esta relação num plano de continuidade de que o corpo configura o fio condutor.

Também para Freud o plano inconsciente é preponderante sobre o plano consciente. Para o psicanalista, a única forma de compreensão da "origem do psíquico", seria o "abandonar da sobrevalorização da propriedade da consciência" (IS, VIII - F)¹³. Nesta medida, Freud considera o inconsciente como "a esfera mais ampla que inclui em si a esfera menor do consciente" (IS, VIII - F)¹⁴. Freud compreende que "tudo o que é consciente, tem um estado preliminar inconsciente, ao passo que aquilo que é inconsciente pode permanecer nesse estágio, sem deixar de reivindicar o valor pleno de uma actividade psíquica" (IS, VIII - F)¹⁵.

Ainda que seja fundamental manter presente o conhecimento de Pessoa destes conceitos, é também importante não perder de vista a ideia de que ao criar, Pessoa oferece-nos a sua visão destas problemáticas materializada esteticamente no objecto. Assim, a sua preocupação é não apenas trabalhar os conceitos no campo da sua própria compreensão destes, mas sim a vida do objecto, antes da vida do

¹¹ Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência*, Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

¹² João Constâncio, "On Consciousness: Nietzsche's Departure from Schopenhauer", *Nietzsche-Studien* 40 (2011), pp. 1-42).

¹³ Sigmund Freud, *A Interpretação dos Sonhos*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.

¹⁴ *ibid.*

¹⁵ *ibid.*

conceito. Mantendo isto em mente, é contudo importante que os conceitos sejam, enquanto ferramentas necessárias à abordagem ao texto, claramente delimitados no universo compreensivo dos seus autores.

Nietzsche refere-se frequentemente, à consciência humana enquanto "superfície", "espelho" ou "ferramenta"¹⁶. Ainda que, cada uma destas expressões utilizadas pelo filósofo, assumam significado particular na sua exposição do que constitui a consciência, todas apontam num sentido comum: a afirmação do que no humano é consciente enquanto mero produto, resultante de um processo que inclui a consciência enquanto parte, mas longe de a ter como totalidade, ou sequer elemento fundamental.

(...) o pensamento que se torna consciente representa apenas a parte mais ínfima, digamos a mais superficial, a pior, de tudo aquilo que pensa: porque só existe o pensamento que *se exprime em palavras, quer dizer, em signos de comunicação*¹⁷, o que revela a própria origem da consciência. (Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência* §354, Lisboa: Guimarães Editores, 2000)

Para Nietzsche, o plano inconsciente do sujeito é composto por uma multiplicidade de forças pulsionais, hierarquicamente organizadas em constante tensão e conseqüente metamorfose na busca de satisfação, na sua relação com o meio. Tal como João Constâncio afirma no seu artigo *On Consciousness: Nietzsche's departure from Schopenhauer*, "as pulsões encontram-se em constante mudança e adaptação ao meio em que se encontram - de tal modo que a cada momento o *estado total* do organismo constitui uma nova hierarquia de poder, em que algumas das pulsões comandam e outras obedecem"¹⁸.

Para Nietzsche, a compreensão do inconsciente como preponderante ao consciente encontra a sua justificação precisamente na compreensão de que o

¹⁶ Para um aprofundamento da imagem metafórica relativa à consciência como ferramenta em Nietzsche, cf. D-109, Z-Os Desprezadores do Corpo, GM-II.16, EH-Aurora 2.

¹⁷ Na tradução utilizada, o termo "Mitteilungszeichen" é traduzido como *sinas de trocas*. Considero mais adequada a tradução desta expressão como *signos de comunicação*.

¹⁸ Tradução realizada pelo autor da presente dissertação. "(...) the drives are always changing and adapting to their surroundings - so that at every moment the "total state" of the organism is at every moment a new hierarchy of power claims, some commanding and some obeying." (João Constâncio, "On Consciousness: Nietzsche's Departure from Schopenhauer", *Nietzsche-Studien* 40 (2011), pp. 1-42).

inconsciente é o organismo na sua multiplicidade relacional de pulsões em interacção com o meio. É esta compreensão do inconsciente que permite a Nietzsche observar a construção do sujeito uno e, consequentemente, a causalidade na relação consciência/acção, enquanto "fábula, ficção, um jogo de palavras" (CI - *Os Quatro Grandes Erros* - 3)¹⁹. A consciência não é mais do que uma manifestação última da vida pulsional múltipla, sendo o seu valor "perfeitamente indiferente e de quinta categoria quando comparado ao dos instintos" (A §39)²⁰. Nietzsche compreende assim o inconsciente enquanto objecto maioritariamente fisiológico e o consciente enquanto fundamentalmente psicológico. A distinção entre um e outro objecto dá-se na necessidade de utilização de linguagem para "se comunicar" por parte do consciente, enquanto que o inconsciente age em função da realidade pulsional do corpo, sem manifestação linguística.

(...) os estados mentais conscientes são contínuos com os estados mentais inconscientes dos quais emergem e, nem os estados mentais conscientes, nem as pulsões inconscientes constituem "substâncias", mas apenas relações de poder perspectivadas, que decorrem ao longo do mesmo contínuo.²¹ (João Constâncio, "On Consciousness: Nietzsche's Departure from Schopenhauer", *Nietzsche-Studien* 40 (2011), pp. 1-42).

A ideia do sujeito humano enquanto composto na sua essência por uma multiplicidade pulsional corpórea, em relação à qual a consciência age apenas como "ferramenta"²², mas a que não tem acesso directo, se de todo, constitui, na obra de Nietzsche, um dos pontos fundamentais no estabelecer de uma relação com o pensamento pessoano. O sujeito é assim compreendido enquanto corpo composto por uma multiplicidade relacional de almas que se debatem na tentativa de imposição da sua vontade sobre as outras.

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo dos Ídolos*, Lisboa: Edições 70, 2002.

²⁰ Friedrich Nietzsche, *O Anticristo*, Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

²¹ Tradução realizada pelo autor da presente dissertação. "(...) conscious mental states are continuous with the unconscious mental states from which they emerge, and neither conscious mental states, nor unconscious drives are "substances", but only perspectival power relations that come to being along the same continuum." (João Constâncio, "On Consciousness: Nietzsche's Departure from Schopenhauer", *Nietzsche-Studien* 40 (2011), pp. 1-42).

²² Cf. com página 15, nota de rodapé 7.

(...) as pulsões, segundo Nietzsche, são "reivindicações de poder" (*Machtansprüche*), "quanta de poder" dinâmico (*Macht-Quanta*), ou simplesmente "vontades de poder" (*Willen zur Macht*).²³ (João Constâncio, "On Consciousness: Nietzsche's Departure from Schopenhauer", *Nietzsche-Studien* 40 (2011), pp. 1-42).

O sujeito é esse combate de forças na multiplicidade pulsional que configura o corpo e a sua consciência não mais que a superfície onde se materializa o resultado desse conflito pulsional interno, isto é, "o Eu não existe excepto se compreendido enquanto configuração complexa das pulsões."²⁴

Nietzsche opõe-se desta forma ao sujeito como "indivíduo", declarando "guerra implacável à 'necessidade atomística'", isto é, à "necessidade metafísica", sendo para si fundamental "dar cabo destoutro atomismo, mais nefasto, o *atomismo das almas* (...)" (PBM §12).²⁵

Talvez não seja necessária a admissão de um sujeito único; não é porventura permitido aceitar de igual modo uma multiplicidade de sujeitos cuja cooperação e luta seja a base do nosso pensamento e de toda a nossa consciência? (Friedrich Nietzsche, *Nachlaß 1885*, KSA 11, 40[42])

A multiplicidade pulsional nietzscheana revela-nos assim dois pontos fundamentais, quer na observação do significado de multiplicidade de sujeito em Pessoa, quer nas relações deste conceito com a constituição de ferramentas orientadas para o objecto aqui em análise. Primeiramente, esta compreensão oferece-nos a evidência do sujeito enquanto corpo composto por relações dinâmicas de vontades, de poderes e de conflitos internos distintos, mais que por uma razão ou consciência da qual possa ser deduzida uma identidade fixa, una. Decorrente desta

²³ Tradução realizada pelo autor da presente dissertação. "(...) the drives, according to Nietzsche, are "power claims" (*Machtansprüche*), dynamic "quanta of power" (*Macht-Quanta*), or simply "wills to power" (*Willen zur Macht*).". (João Constâncio, "On Consciousness: Nietzsche's Departure from Schopenhauer", *Nietzsche-Studien* 40 (2011), pp. 1-42).

²⁴ Tradução realizada pelo autor da presente dissertação. "(...) the I does not exist except in the sense of a complex configuration of drives (D 115, D 119)". Luca Lupo, "Drives, Instincts, Language, and Consciousness in Daybreak 119: 'Erleben und Erdichten'", in: Constâncio, J./ Branco, M.JM., *As the Spider Spins: Essays on Nietzsche's Critique and Use of Language*, Berlin/ Boston, de Gruyter, 2012, pp. 179-195

²⁵ Friedrich Nietzsche, *Para Além do Bem e do Mal*, Lisboa: Guimarães Editores, 2008.

evidência, o segundo ponto fundamental é a compreensão do sujeito múltiplo na dicotomia que se gera da sua relação com o plano do real, quer experienciado pela superfície da consciência, quer ao nível do inconsciente, enquanto realidade pulsional múltipla.

(...) quer para Nietzsche, quer para um certo Pessoa, os impulsos, afectos e instintos são a multiplicidade de forças que configuram o corpo. (Ribeiro, Nuno, *Fernando Pessoa e Nietzsche, o pensamento da pluralidade*, Lisboa: Verbo, 2011)

É neste momento determinante esclarecer que, ainda que a ideia do sujeito composto por uma multiplicidade relacional em Nietzsche possa aparentemente direccionar-nos para uma relação directa com a problemática da heteronímia, esta não é a base compreensiva que aqui propomos estabelecer. Os heterónimos de Pessoa são, até certo ponto, entidades distintas do próprio Pessoa, manifestando estes, relações pulsionais, passivas de compreensão na observação da superfície das suas consciências, distintas das relações pulsionais passivas de dedução das manifestações da consciência de Pessoa. Contudo, a chave da compreensão desta problemática reside, não na especificidade de uma análise individual das superfícies resultantes das relações entre pulsões dos diversos heterónimos de Pessoa, mas sim, no que significa a sua existência enquanto entidades distintas do seu criador. Ao observarmos Pessoa como criador distinto da sua criação, que por sua vez tem "caras e gestos"²⁶ distintos dos seus, compreendemos no escritor uma clara pulsão para o perspectivismo, pulsão essa, de cuja força e determinação assume papel central no universo da sua criação literária.

Esta pulsão para o perspectivismo tem a sua origem na problemática da multiplicidade de sujeito, sendo verificável, não apenas na monumental construção de Pessoa através dos seus heterónimos e semi-heterónimos, mas também pela forma como o escritor, enquanto Pessoa ortónimo, diversifica o universo sobre o qual debruça o seu pensamento, cobrindo a sua obra um espectro vastíssimo de problemáticas e abordagens e técnicas literárias distintas.

²⁶ Fernando Pessoa, [Carta a Adolfo casais Monteiro - 13 Jan. 1935] in *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.-
<http://arquivopessoa.net/textos/3007>

Do sujeito e objecto conhecemos apenas a existência, que eles existem.
A base dessa realidade é a multiplicidade. Há muitos *sujeitos* e muitos *objectos*. (...) Nós só dizemos um porque não há outro modo de dizer. O mundo implica sujeito e objecto e relação entre estes. (Fernando Pessoa, *Textos Filosófico* - vol. II, Lisboa: Ática, 1968)²⁷

A compreensão do ser do Homem enquanto multiplicidade de forças internas em constante conflito pela obtenção de poder na materialização da vontade dominante, constitui uma ferramenta fundamental, quer na observação da relação de Pessoa com os seus heterónimos, quer na compreensão específica do que direcciona a abordagem de Pedro Amaral ao colocar Pessoa enquanto elemento simultaneamente gerador e tangencial aos diversos conflitos implicados na desmultiplicação da personagem Salomé. A ideia de sujeito-multiplicidade constitui um dos elementos transversais à identidade de Pessoa, que Pedro Amaral, pela forma como coloca o escritor no interior da sua própria acção criativa, utiliza como forma de atribuir à obra, mais que uma utilização literária de Pessoa, um carácter de manifestação do ser do próprio Pessoa. As personagens do drama simbolista *Salomé* são apresentadas pelo compositor como um sono de Pessoa e, nesta medida, uma extensão da multiplicidade do escritor.

“Salomé”, é portanto a história de um labirinto de sonhos; e a protagonista é ela própria uma figura sonhada. (Pedro Amaral, *Notas de Programa: “O Sonho”*)²⁸

Freud observa as relações entre consciente e inconsciente de uma perspectiva preponderantemente sistémica, assumindo progressivamente uma recusa relativamente à preocupação de localizar o aparelho psíquico, focando o seu interesse no estudo das relações que o compõem enquanto mecanismo. Este processo de progressivo foco no papel do aparelho psíquico como sistema é um dos pontos chave que leva Freud a desenvolver os conceitos que constituem a segunda

²⁷ <http://arquivopessoa.net/textos/2748>

²⁸ www.pedro-amaral.eu

tópica²⁹. Para Freud, a compreensão material do que constitui o aparelho psíquico torna-se gradualmente "assunto que não tem interesse psicológico", sugerindo antes que se ponha "completamente de lado a perspectiva *material*, mas não a espacial" (TEP, *A questão da análise leiga*, pg.32)³⁰.

Pense na diferença entre "a frente" e "por trás das linhas", durante a guerra. Nessa altura não nos surpreenderíamos por algumas coisas serem na frente diferentes do que eram por trás das linhas, e por muitas vezes serem permitidas por trás das linhas e proibidas na frente. A influência determinante era, claro, a proximidade do inimigo. No caso da vida mental, é a proximidade do mundo externo. (Sigmund Freud, *A questão da análise leiga* in *Textos Essenciais da Psicanálise - vol. I*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 2001)

Na citação exposta, presente num texto de 1926, Freud apresenta, através de uma analogia com o campo de batalha, simultaneamente o significado da compreensão do aparelho psíquico de uma perspectiva espacial e uma visão simplificada da forma relacional de acção do aparelho. O que Freud define como "por trás das linhas" é o *id*, que o psicanalista descreve como a parte do aparelho onde "não há conflitos" afirmando que "nele as contradições e as antíteses vivem despreocupadamente lado a lado" (TEP, *A questão da análise leiga*, pg. 34)³¹. Por sua vez, "a frente" é o *ego*, que Freud apresenta como "uma organização caracterizada por uma tendência notória no sentido da unificação, da síntese" (TEP, *A questão da análise leiga*, pg.34)³². Ao compreender o aparelho psíquico como relacional, as próprias fronteiras entre o significado de consciente e inconsciente tornam-se não apenas complexas, como difusas, na medida em que as partes do aparelho se cruzam e sobrepõem na acção psíquica. Freud termina a sua descrição

²⁹ Realizo aqui uma breve abordagem às problemáticas implicadas na segunda tópica de Freud, na medida em que estas oferecem um importante esclarecimento na visão que o psicanalista apresenta do papel dos sonhos. Ainda que Pessoa não aplique os termos desenvolvidos na segunda tópica e, à data da escrita de *Salomé*, Freud não os tivesse ainda desenvolvido, a compreensão da forma como os termos da segunda tópica se articulam com os da primeira, oferecem uma possibilidade de aprofundamento na compreensão do aparelho psíquico e, consequentemente, da forma como o sonho desempenha um papel fundamental na relação entre consciente e inconsciente.

³⁰ Sigmund Freud, *A questão da análise leiga* in *Textos Essenciais da Psicanálise - vol.I*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 2001.

³¹ Sigmund Freud, *A questão da análise leiga* in *Textos Essenciais da Psicanálise - vol.I*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 2001.

³² *ibid.*

do aparelho psíquico com a introdução do *superego*, que o psicanalista considera "o veículo do fenómeno a que damos o nome de consciência" (TEP, "A questão da análise leiga")³³. O *superego* relaciona-se simultaneamente com o *id* e com o *ego*.³⁴

Como podemos chegar a um conhecimento do inconsciente? Claro que só o conhecemos como algo consciente, depois de ter sofrido transformações ou de ter sido traduzido em algo consciente. O trabalho psicanalítico mostra-nos todos os dias que é possível uma tradução desse género. (Sigmund Freud, *O inconsciente* in *Textos fundamentais da Psicanálise vol.I*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 2001)

Ao afastar-se de um entendimento fisiológico do inconsciente, Freud desenvolve progressivamente uma compreensão do aparelho psíquico em que através da forma como as partes do aparelho se relacionam lhe é enfim possível chegar à psicanálise. Para Freud, o aparelho psíquico torna-se objecto passivo de análise e compreensão, na medida em que existe a possibilidade complexa de comunicação, através de uma "tradução", entre o plano consciente e o inconsciente, na medida em que constituem um aparelho relacional.

O autor humano destes livros não conhece em si próprio personalidade nenhuma. (...) Que esta qualidade no escritor seja uma forma de histeria, ou da chamada dissociação de personalidade, o autor destes livros não contesta, nem apoia. De nada lhe serviriam, escravo como é da multiplicidade de si próprio, que concordasse com esta, ou com aquela teoria, sobre os resultados escritos dessa multiplicidade. (Fernando Pessoa, *Aspectos [a]* in *Página Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa: Ática, 1966)³⁵

Freud compreende o inconsciente como "sistema psíquico", cuja função consiste em armazenar os "conteúdos psíquicos a que não há acesso no sistema pré-consciente/consciente" (F&N, pg. 115)³⁶. Nesta medida, a própria natureza do inconsciente, enquanto sistema, implica para Freud uma relação directa com o processo de repressão. Para Freud, o inconsciente, enquanto parte integrante do

³³ *ibid.*

³⁴ Cf. com Anexo I - esquema do aparelho psíquico.

³⁵ <http://arquivopessoa.net/textos/4233>

³⁶ Tradução realizada pelo autor da presente dissertação. "(...) "psychic contents" which could not be acceded to the Preconscious-Conscious system (...)" Paul-Laurent Assoun, *Freud and Nietzsche*, New York: Continuum, 2002

aparelho psíquico, existe em relação com o plano consciente, servindo de receptáculo da informação que o plano consciente reprime. Ao compreender o inconsciente como parte integrante do aparelho psíquico, Freud considera o inconsciente passivo de produzir representações, sendo assim possível o acesso a este através de investigação clínica psicológica.

Para Freud, repressão designa o processo inconsciente, na sua realidade dinâmica. O que é produzido por repressão é essencialmente inconsciente (...).³⁷ (Paul-Laurent Assoun, *Freud and Nietzsche*, New York: Continuum, 2002)

Um dos pontos fundamentais na abordagem de Freud ao inconsciente, determinante na compreensão da forma como Pessoa aborda o sonho de Salomé, prende-se à função que este desempenha na sua relação com o processo de recalçamento, enquanto mecanismo que gera a necessidade de distorção do sonho. Os recalçamentos acontecem na deslocação de um objecto psíquico que a consciência se recusa a processar, por constituir um desejo que o *ego* considera desadequado à relação do sujeito com a realidade, sendo por esse motivo enviado para o *id*, lugar onde a consciência não pode ter acesso. O material recalçado, ainda que afastado da consciência, continua a existir no inconsciente e, nessa medida, exige deste constante energia para que o conteúdo do desejo reprimido não se torne consciente. Freud considera que "não podemos deixar de concluir que há uma ligação causal entre a obscuridade do conteúdo do sonho e o estado de recalçamento (inadmissibilidade pela consciência) de certos pensamentos oníricos, e que o sonho precisava de ser obscuro para não trair os pensamentos do sonho interditados" (TEP, "Sobre os sonhos - VII")³⁸. Tomando este conflito de forças no aparelho psíquico como ponto de partida, Freud propõe-se estudar o papel dos sonhos, observando-os enquanto veículo comunicativo entre o objecto dinâmico desejado, recalçado no inconsciente e a possibilidade de sublimação consciente do desejo. Nesta medida, o

³⁷ Tradução realizada pelo autor da presente dissertação. "For Freud, repression serves to designate the unconscious process in its dynamic reality. What is produced by repression is essentially unconscious (...). Paul-Laurent Assoun, *Freud and Nietzsche*, New York: Continuum, 2002

³⁸ Sigmund Freud, *Sobre os Sonhos - VII* in *Textos Essenciais da Psicanálise*, vol. I, 2001.

sonho constitui para Freud, independentemente do seu conteúdo, um mecanismo de realização de desejos inconscientes.

A compreensão de Freud do sonho como mecanismo de manifestação e de acesso às pulsões inconscientes recalcadas é determinante na compreensão da forma como Pedro Amaral aborda o texto na construção do libreto, sendo precisamente neste plano que Pedro Amaral, através de Pessoa, coloca Salomé a sonhar a materialização de poder sobre o seu papel de objecto sensual ascético, no plano real. A compreensão do sonho, como objecto que simultaneamente age no sentido de uma deslocação dos materiais psíquicos do inconsciente para o consciente, mas que ainda assim se encontra restringido e controlado pela acção da censura que o *ego* realiza, na tentativa de impedir que conteúdos inadequados à consciência cheguem à superfície, permite compreender, no abordar da ópera, o processo subterrâneo que decorre, quer na deslocação do plano real para o plano do sonho³⁹, quer a razão que leva à oferta de resistência de Salomé ao abandono do sonho no regresso ao plano real⁴⁰.

Salomé é portanto um « sonho que sonha », poder-se-ia dizer. O que reforça, de resto, a natureza narcísica própria a qualquer forma de sonho – porque, notemos que ela sonha a personagem de João Baptista inteiramente à sua própria imagem. Salomé cria santos, como João baptista cria deuses. É, em ambos, o seu modo de sobreviver numa realidade física que lhes é perpetuamente estranha. (Pedro Amaral, *Notas de Programa: "O Sonho"*)⁴¹

A emancipação do inconsciente enquanto parte constituinte do sujeito, fundamental na relação deste com o mundo, constitui igualmente objecto determinante na compreensão da problemática da heteronímia pessoana, senão mesmo da própria relação de Pessoa com o plano real.

³⁹ Movimento que se gera do terceiro acto (*O Desdobramento*) para o quarto acto (*O Sonho*) da ópera *O Sonho*, de Pedro Amaral.

⁴⁰ Movimento que se gera do quarto acto (*O Sonho*) para o quinto acto (*Epifania e Morte*) da ópera *O Sonho*, de Pedro Amaral.

⁴¹ www.pedro-amaral.eu

I.2. Materialidade dos conceitos no corpo da obra pessoana

Ainda como forma de estabelecer a base conceptual dos elementos que tomamos como vectores analíticos fundamentais na abordagem à ópera *O Sonho*, é importante compreender o tipo de presença real que estes elementos assumem no corpo da obra pessoana. A observação da forma como o pensamento de Freud e Nietzsche assume materialidade na escrita de Pessoa, constitui um dos elementos chave no processo de compreensão da abordagem de Pedro Amaral à organização do libreto. Estes elementos, ao assumirem uma transversalidade ao corpo da obra de Pessoa, podem ser compreendidos como integrantes do próprio ser do escritor.

O sentido dramático da afirmação que Pedro Amaral realiza ao colocar Pessoa como entidade presente na acção da obra assume particular profundidade na medida em que as problemáticas evidenciadas na organização do libreto pelo compositor se encontram presentes numa vasta extensão do pensamento pessoano.

É contudo importante reafirmar a natureza simultaneamente directa e indirecta da influência do pensamento de Nietzsche e Freud, em Pessoa. Isto é, se por um lado podemos com absoluta certeza afirmar que Pessoa conhecia quer os referidos autores, quer alguns conteúdos por eles desenvolvidos, é impossível afirmar a extensão ou profundidade real desse conhecimento.

(...) o Freudismo é um sistema imperfeito, estreito e utilíssimo. (Fernando Pessoa, *Carta a João Gaspar Simões - 11/12/1931, Textos de Crítica e Intervenção*, Lisboa: Ática, 1980)⁴²

Na citação acima apresentada podemos compreender que, no que diz respeito a Freud, Pessoa conhecia as linhas condutoras do seu pensamento ao ponto de sobre ele elaborar não apenas crítica, mas também de converter esse mesmo pensamento aos moldes da sua própria linguagem, tomando o conceito freudiano de sublimação e traduzindo-o para si mesmo como "translação".

⁴² <http://arquivopessoa.net/textos/2987>

Contudo, independentemente da extensão do conhecimento concreto de Pessoa, relativamente às problemáticas desenvolvidas por Freud, é importante manter presente que o contexto de uma determinada época gera o móbil do pensamento. É neste sentido que Pessoa afirma, na *Carta a João Gaspar Simões (11/12/1931)* haver já pensado nalgumas das questões desenvolvidas por Freud, ainda antes de ter lido Freud. Ainda que tal afirmação retire o sentido de uma influência directa de Freud em Pessoa, pelo menos até dada altura, determina claramente o seu papel fundamental, enquanto ferramenta de análise do pensamento, relativamente ao inconsciente, em Pessoa.

De uma perspectiva cronológica, a vida de Pessoa encontra-se compreendida entre os limites da vida de Freud, tendo, no que diz respeito a Nietzsche, a saúde mental do filósofo entrado em decadência, precisamente no ano em que Pessoa nasce, acabando este por falecer quando o escritor tinha apenas doze anos de idade.

Na obra *Fernando Pessoa e Nietzsche: o pensamento da pluralidade*, Nuno Ribeiro aborda a análise da presença de Nietzsche, quer no que diz respeito ao interesse intelectual expressado do escritor, quer no corpo da obra de Pessoa, de três formas distintas, caracterizando-as enquanto directas, indirectas e citações.

As referências directas são todas aquelas que referem explicitamente o nome de Nietzsche. As referências indirectas são aquelas que fazem referência a conceitos de Nietzsche, mas que não referem nem o nome, nem as obras de Nietzsche. (...) o único modo de saber o que é que Pessoa realmente leu de Nietzsche são as citações presentes nos seus escritos. (Nuno Ribeiro, *Fernando Pessoa e Nietzsche: o pensamento da pluralidade*, Lisboa: Verbo, 2011)

Quando Pessoa desenvolve o seu interesse pelo pensamento filosófico, Nietzsche havia já morrido e a sua obra encontrava-se já, não apenas publicada, como analisada e explorada por diversos autores. Nesta medida, a presença concreta de Nietzsche em Pessoa é, ainda que obscura, mais facilmente verificável que a de Freud. Contudo, os três parâmetros de análise utilizados por Nuno Ribeiro são igualmente aplicáveis à compreensão da presença de Freud no pensamento de Pessoa. Não é contudo, tal como referido na breve introdução ao primeiro capítulo, objectivo da presente investigação realizar uma análise comparativa do universo de possibilidade hipotético no que diz respeito à influência de uma totalidade do

pensamento destes autores na escrita pessoana, mas sim, tecer uma relação de orientações do pensamento, no sentido de gerar uma compreensão metodológica na abordagem à obra *Salomé* e, conseqüentemente, compreender o peso que estas relações inferem na obra *O Sonho*, de Pedro Amaral. Nesta medida, a observação da presença de Freud e Nietzsche em Pessoa tem aqui um sentido direccional específico, orientado para os vectores de análise apresentados no ponto anterior.

Pessoa partilha com Freud e Nietzsche a visão de uma supremacia do plano inconsciente sobre o consciente.

A vida é para os inconscientes (Ó Lydia, Celimène, Daisy)
E o consciente é para os mortos - o consciente sem a Vida ...
(Álvaro de Campos, *Livro de Versos*, Lisboa: Estampa, 1993)⁴³

A transversalidade do pensamento de Freud e Nietzsche ao de Pessoa, no que diz respeito ao papel do inconsciente no ser do homem, é verificável, quer ao nível dos textos científicos, tanto escritos por Pessoa enquanto ortónimo como por alguns dos semi-heterónimos, quer ao nível da criação literária, tanto poética como dramática. No que diz respeito ao plano da criação literária, é igualmente verificável que o pensamento do inconsciente como plano preponderante sobre o consciente, se encontra espalhado pelos diversos heterónimos de Pessoa.

Contudo, de forma a compreender a dimensão da abordagem ao inconsciente em Pessoa é importante manter presente que a visão de Pessoa é uma visão englobante de ambos o filósofo e o psicanalista, dado que a este interessava a compreensão da relação consciente/inconsciente de uma perspectiva criativa literária. Nesta medida, Pessoa simultaneamente compreende o inconsciente enquanto objecto fisiológico, do qual o consciente deriva enquanto processo evolutivo da espécie, como, dado que a possibilidade relacional comunicativa entre consciente e inconsciente constitui elemento fundamental da sua criação artística, compreende o inconsciente como elemento que se relaciona e articula com o consciente de forma sistémica.

⁴³ <http://arquivopessoa.net/textos/3333>

O subconsciente⁴⁴, inconsciente, é que impera, no homem como no animal. A consciência, a razão, o raciocínio são meros espelhos. (Fernando Pessoa, *Textos Filosóficos - vol.I*, Lisboa: Ática, 1968)⁴⁵

Na citação acima apresentada, Pessoa claramente refere-se a uma compreensão do inconsciente directamente ligada a Nietzsche, recorrendo mesmo à imagem do "espelho", bastante utilizada pelo filósofo como forma de descrever "a consciência, a razão [e] o raciocínio". Pessoa realiza aqui uma afirmação directa do homem como animal e do inconsciente enquanto objecto último da integração do homem nesse mesmo universo, anterior e ulterior ao da consciência. Aqui, encontra-se implicada a compreensão do inconsciente como objecto ausente de linguagem, em que o corpo é controlado, tal como nos animais, pelos instintos⁴⁶.

Ora, a meu ver (é sempre "a meu ver"), o Freudismo (...) é utilíssimo porque chamou a atenção dos psicólogos para três elementos importantíssimos na vida da alma, e portanto na interpretação dela: (1) o subconsciente e a nossa consequente qualidade de animais irracionais; (2) a sexualidade, cuja importância havia sido, por diversos motivos, diminuída ou desconhecida anteriormente; (3) o que poderei chamar, em linguagem minha, a *translação*, ou seja a conversão de certos elementos psíquicos (não só sexuais) em outros, por estorvo ou desvio dos originais, e a possibilidade de se determinar a existência de certas qualidades ou defeitos por meio de efeitos aparentemente irrelacionados com elas ou eles. (Fernando Pessoa, *Carta a João Gaspar Simões - 11/12/1931* in *Textos de Crítica e Intervenção*, Lisboa: Ática, 1980)⁴⁷

Por sua vez, no que diz respeito à compreensão da relação consciente/inconsciente enquanto aparelho psíquico, no qual encontramos uma mobilidade relacional de "elementos psíquicos", através de um processo de "translação", Pessoa considera o "Freudismo" como "um sistema imperfeito, estreito, mas utilíssimo".

⁴⁴ A utilização do termo subconsciente por parte de Pessoa, revela algum desconhecimento do significado específico das terminologias freudianas. O termo "subconsciente" foi utilizado principalmente pelo psiquiatra francês Pierre Janet (1859-1947), ao qual não existe qualquer referência na obra de Pessoa, motivo pelo qual podemos compreender a utilização do termo por parte deste, como uma ausência de domínio do léxico específico dos termos psicanalíticos desenvolvidos por Freud.

⁴⁵ <http://arquivopessoa.net/textos/3854>

⁴⁶ Cf. com página 8 da presente dissertação.

⁴⁷ <http://arquivopessoa.net/textos/2987>

A visão do sistema psíquico de Freud como "imperfeito", reflecte o motivo que consideramos fundamental, na compreensão da influência que o pensamento de Nietzsche sobre a consciência, exerce sobre Pessoa. Enquanto que Freud, por ter como missão o estabelecimento de um método analítico, se viu restringido a uma validação clínica do seu meio envolvente, precisando, nesta medida, de criar uma impermeabilidade metodológica que salvaguardasse as suas descobertas, Nietzsche tinha como única missão a destruição dos valores do rebanho que afirmavam a soberania do consciente sobre o inconsciente. Nietzsche afirma no aforismo 354 da *Gaia Ciência* que "a consciência não pertence essencialmente à consciência individual do homem, mas pelo contrário, à parte da sua natureza que é comum à totalidade do rebanho"⁴⁸. Nietzsche tinha, até certo ponto, uma vantagem sobre Freud, uma vez que era precisamente no antagonismo gerado nos seus pares, que residia a confirmação do poder da sua visão.

(...) em Nietzsche a contradição de si-próprio é a única coerência fundamental, e a sua verdadeira inovação é o não se poder saber o que foi que ele inovou. (...) A única afirmação grande de Nietzsche é que a alegria é mais profunda que a dor, que a alegria quer profunda, profunda eternidade. (Fernando Pessoa, *Textos Filosófico* - vol. I, Lisboa: Ática, 1968)⁴⁹

No que diz respeito à ideia de sujeito-multiplicidade em Nietzsche, particularmente na relação que se estabelece entre este conceito e a noção de perspectivismo, encontramos diversas relações com a obra literária de Pessoa.

No pensamento de Nietzsche e Pessoa, o sujeito é algo que pode organizar-se de diferentes maneiras, e que, em última instância, está constantemente a reorganizar-se de diferentes modos. (Ribeiro, Nuno, *Fernando Pessoa e Nietzsche, o pensamento da pluralidade*, Lisboa: Verbo, 2011)

Tal como apresentado no ponto anterior⁵⁰, para Nietzsche, "o Eu não existe excepto se compreendido enquanto configuração complexa das pulsões."⁵¹ A

⁴⁸ Friedrich Nietzsche, *A Gaia Ciência*, Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

⁴⁹ <http://arquivopessoa.net/textos/1656>

⁵⁰ Cf. com página 21 da presente dissertação.

compreensão do sujeito enquanto objecto complexo, composto pela articulação relacional de elementos que constituem multiplicidade encontra-se presente em diversos elementos do pensamento pessoano.

A problemática da multiplicidade encontra-se presente na obra de Pessoa, não apenas ao nível do conteúdo literário, mas também ao nível da forma e das estruturas mais íntimas da composição de todo o ser literário que a obra de Pessoa constitui. Tal como afirma Nuno Ribeiro na obra *Fernando Pessoa e Nietzsche: o pensamento da pluralidade*, "Pessoa não se fixa num único estilo ou num único género, mas muda constantemente de género literário e, dentro de cada género literário, altera constantemente o estilo em que escreve."⁵²

Particularmente no contexto da obra *Salomé*, a problemática da multiplicidade do *eu* é abordada por Pessoa de forma não apenas complexa, na sua relação com o inconsciente, mas também na relação que se estabelece entre o sujeito multiplicidade e a forma como a realidade infere sobre essa mesma multiplicidade.

Pessoa afirma que "o próprio Nietzsche asseverou que uma filosofia não é senão a expressão de um temperamento."⁵³ Contudo, Pessoa desenvolve esta ideia afirmando que "não é assim, suficientemente. As teorias de um filósofo são a resultante do seu temperamento e da sua época. São o efeito intelectual da sua época sobre o seu temperamento."⁵⁴ Através da compreensão de Pessoa enquanto produto de uma relação dinâmica entre o seu temperamento (instintos) e o seu tempo ("efeito intelectual"), torna-se clara a forma como a dimensão da multiplicidade do sujeito, na relação que se estabelece entre perspectivismo e consciência do inconsciente, assume um ponto fundamental na abordagem à

⁵¹ Luca Lupo, "Drives, Instincts, Language, and Consciousness in Daybreak 119: 'Erleben und Erdichten'", in: Constâncio, J./ Branco, M.J.M., *As the Spider Spins: Essays on Nietzsche's Critique and Use of Language*, Berlin/ Boston, de Gruyter, 2012, pp. 179-195.

⁵² Nuno Ribeiro, *Fernando Pessoa e Nietzsche: o pensamento da pluralidade*, Lisboa: Verbo, 2011.

⁵³ Fernando Pessoa, *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*, Lisboa: Ática, 1966. <http://arquivopessoa.net/textos/3469>

⁵⁴ *ibid.*

problemática da heteronímia. O outro que parte do *eu* múltiplo, mas que é outro por inteiro.

E eu o complexo, eu o numeroso,
Eu a saturnália de todas as possibilidades,
Eu o quebrar do dique de todas as personalizações,
Eu o excessivo, eu o sucessivo (...)
(Álvaro de Campos, *A Partida [c]*, *Livro de Versos*, Lisboa: Estampa, 1993)⁵⁵

O reflexo desta compreensão do ser é explícita na obra *Salomé* através de uma complexa teia relacional entre as diversas personagens que, sendo independentes umas das outras, partilham raízes comuns da existência que lhes permitem não apenas sonhar em conjunto, como é o caso de Salomé com as suas Aias, mas inferir através do sonho, no próprio tecido da realidade, que por sua vez se revela também composta por multiplicidades que consecutivamente se desdobram. A multiplicidade do sujeito enquanto perspectivismo é assim apresentada por Pessoa através de um caleidoscópio relacional, onde as fronteiras entre consciente e inconsciente, realidade e sonho, o eu e o outro, se dissolvem progressivamente.

Se uns vivem juntos, porque não sonharão juntos outros? Há alguma diferença entre o sonho e a vida? (Fernando Pessoa, Libreto extraído da partitura *O Sonho*, III, pg. 92-94)

Na citação acima apresentada, podemos verificar que, no universo construído por Pessoa no drama *Salomé*, a problemática da multiplicidade se encontra intimamente ligada ao sonho e à forma como este integra a experiência do plano real.

O sonho enquanto objecto que manifesta multiplicidade do ser encontra-se presente em diversos elementos da obra de Pessoa, quer como ortonímo, quer nos heterónimos e semi-heterónimos. Ainda que a abordagem à problemática seja distinta nos diversos olhares de Pessoa, esta pode ser vista como elemento de transversalidade às diversas entidades que povoavam o ser do escritor.

⁵⁵ <http://arquivopessoa.net/textos/3005>

(...) o mundo exterior e os outros — um pesadelo inestético, como um resultado nos sonhos de uma indigestão de espírito. (Fernando Pessoa - Bernardo Soares, *Livro do Desassossego* - 35, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007)

A citação acima apresentada, do semi-heterónimo Bernardo Soares, um dos que no universo literário de Pessoa maior importância oferece ao sonho como objecto de refúgio fundamental na vida, permite-nos verificar uma visão bastante mecanizada do sonho enquanto constituinte dos processos do corpo. O sonho é aqui apresentado por Pessoa, através de Bernardo Soares, como mecanismo operador na relação do real com o inconsciente, sendo o material psíquico absorvido da realidade, integrado no inconsciente pela sua natureza inestética e produtor de "pesadelos" resultantes de "uma indigestão no espírito". A visão do sonho enquanto mecanismo de escape ou transformação do real aos olhos do *eu*, para além de estabelecer uma clara relação com o elemento da repressão e com o mecanismo de censura, presente na compreensão do aparelho psíquico em Freud, constitui um dos elementos fundamentais na abordagem à obra *Salomé* e consequentemente à análise da gestão narrativa n'*O Sonho*, por Pedro Amaral.

Entre o sono e o sonho,
Entre mim e o que em mim
É o quem eu me suponho,
Corre um rio sem fim.

(...)
E quem me sinto e morre
No que me liga a mim
Dorme onde o rio corre —
Esse rio sem fim.
(Fernando Pessoa, *Poesias*, Lisboa: Ática, 1942)⁵⁶

I.3. Pedro Amaral e o sonho de Pessoa

A relação de Pedro Amaral com a descoberta de Pessoa tem o seu início durante a adolescência do compositor. No artigo que o compositor escreve sobre a

⁵⁶ <http://arquivopessoa.net/textos/2243>

sua obra *Os Jogadores de Xadrez* (2004), composta a partir do texto homónimo de Ricardo Reis, Amaral afirma, referindo-se a *Os Jogadores de Xadrez*, *Tabacaria* e o poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, "o fascínio que estes poemas exerciam sobre mim (...) obcecava-me a ponto de os saber de memória e de os dizer em público, em numerosos recitais de liceu"⁵⁷.

O interesse de Pedro Amaral sobre o poeta Pessoa e os seus diversos rostos não constituiu, contudo, apenas uma paixão da adolescência, tendo-se desenvolvido no compositor e permanecido presente ao longo do seu percurso. A sua visão da dimensão, profundidade e abrangência, relativamente à obra de Pessoa, amadurece paralelamente à sua própria evolução como compositor.

Só mais tarde, quando a aprendizagem da composição despertou o meu interesse pelas questões formais, me dei progressivamente conta da extraordinária obra-prima que este poema [refere-se a *Os Jogadores de Xadrez*] representa como construção poética, pela acuidade da formulação, pelo equilíbrio da prosódia, pelas evocações simbólicas da estrutura silábica, pela magistral arquitectura estrófica que ora expande ora contrai o fluxo da narrativa." (Pedro Amaral, *Os Jogadores de Xadrez - fragmentos de uma dramaturgia*, relâmpago nº 19, 2006, pg.79 a 101)

Ao constituir objecto que se desenvolve no tempo, o interesse por Pessoa assume em Pedro Amaral os contornos de uma intimidade progressivamente descoberta. A relação criativa do compositor com Pessoa é precisamente uma relação de descoberta e fascínio contínuo, que se alimenta da possibilidade infinita de aprofundamento na complexidade relacional entre os elementos que constituem o universo pessoano.

Referindo-se aos "mistérios da significação", presentes n'*Os Jogadores de Xadrez* de Pessoa, Pedro Amaral afirma que "a arquitectura poética que os veicula, não apenas exponencia os sentidos últimos da obra como lhe confere uma transcendência estética inesgotável, na multiplicidade possível das suas projecções."⁵⁸ Um dos pontos fundamentais na abordagem de Pedro Amaral ao texto pessoano é a construção de um tecido musical que reflecte e materializa essa

⁵⁷ Pedro Amaral, *Os Jogadores de Xadrez - fragmentos de uma dramaturgia*, relâmpago nº19, 2006, pp. 79-101.

⁵⁸ *ibid.*

camada subterrânea do edifício estrutural, conferindo ao objecto uma dimensão de multiplicidade relacional. Isto acontece devido a uma consciência íntima da complexidade formal presente nos textos e de uma profunda compreensão da relevância que esta complexidade confere ao sentido poético do objecto.

A obra torna-se um labirinto vasto, atravessado por inúmeros fios de Ariana e secretas salas de espelhos, onde cada leitor, incauto ou inexperiente, se perde de cada vez com a mesma jubilosa surpresa das primeiras visitas. (Pedro Amaral, *Os Jogadores de Xadrez - Fragmentos de uma dramaturgia*, relâmpago 19, 2006, pg.79 a 101)

Enquanto que na abordagem do compositor à criação musical d'*Os Jogadores de Xadrez*, o ponto de partida é um corpo de texto fixo, presente no léxico pessoal de Pedro Amaral desde a sua juventude, no que diz respeito à construção d'*O Sonho* existe um plano criativo distinto, ao nível da narrativa, dada a natureza inacabada do texto. O ponto de partida de Pedro Amaral para *O Sonho*, mais do que o tomar um texto e realizar o exercício de tomar posse do que esse texto é, constitui para o compositor a possibilidade de entrar, ele próprio, na matéria-prima do texto e afirmar, não apenas um sentido previamente estabelecido por Pessoa, mas a sua própria visão do escritor. É nesta medida que Pedro Amaral inclui na acção narrativa, não apenas a visão de Pessoa presente no texto *Salomé*, mas a sua própria visão construtiva de Pessoa em *Salomé*. É através do universo de possibilidade que constitui a forma inacabada do texto, que o compositor, ao tomar como tarefa construtiva as próprias relações de significado que o texto explora, oferece com a obra a sua própria visão do que constituem os elementos da identidade de Pessoa transversais à obra, integrando-o como personagem na acção dramática.

Pedro Amaral afirma, em entrevista ao *Diário de Notícias*, no contexto da estreia da ópera, "estruturei primeiro a narrativa", acrescentando que "não há nenhuma ideia musical que não tenha nascido directamente do texto"⁵⁹. A abordagem de Pedro Amaral à elaboração do texto, colocando Pessoa como

⁵⁹ Pedro Amaral, *O Sonho que nasceu em Londres* in *Diário de Notícias*, 27 de Abril 2010.

elemento activo do plano dramático, constitui um dos pontos determinantes no recurso a Freud e Nietzsche enquanto ferramentas de análise.

Mais do que uma visão de Pessoa de um determinado objecto, o escritor torna-se pelas mãos de Pedro Amaral, objecto ele próprio, com corpo presente no reflexo do espelho que a obra constitui. É na medida em que Pedro Amaral coloca Pessoa enquanto objecto significante na acção dramática, objecto esse sobre o qual se encontram reflectidas, no pensamento do inconsciente, as presenças de Freud e Nietzsche, que se torna significante para compreensão do tipo de multiplicidade em jogo presente na obra, quer ao nível do libreto, quer ao nível do objecto musical, o recurso ao filósofo e ao psicanalista.

Capítulo II: A construção do libreto na ópera *O Sonho*

A análise da organização do texto é apresentada antes da observação dos materiais musicais da obra, dado que o compositor desenvolveu todo o material musical, com base no texto e na sua organização⁶⁰. É nesta medida que constitui objecto da maior importância, uma compreensão dos elementos implicados na construção do libreto, prévia à da organização e construção dos materiais musicais, uma vez que a relação que o compositor estabelece entre um elemento e outro é mais que uma complementaridade, um entrosamento de significados.

Tal como referido na introdução, a análise do libreto tem como vectores fundamentais quer as problemáticas desenvolvidas enquanto ferramenta, ao longo do primeiro capítulo, quer a edição do texto de Pessoa por Teresa Rita Lopes, sendo que aqui é a acção dramática que dita o uso das ferramentas.

A abordagem adoptada relativamente à análise do libreto, observa a organização da narrativa realizada por Pedro Amaral e a forma como o compositor filtra os materiais deixados em aberto por Pessoa. Esta abordagem permite compreender como realiza o compositor, mais que uma simples adaptação narrativa do texto inicial, a criação de uma identidade/multiplicidade pessoana, de cuja respiração insufla a dinâmica da acção.

II.1. Análise da organização do libreto

(Fernando Pessoa) [Bar.] - Eu vejo diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. (Libreto extraído da partitura *O Sonho*, I. pg.1-5)

No primeiro acto da ópera, Pedro Amaral utiliza um fragmento da carta de Pessoa a Casais Monteiro, datada de treze de Janeiro de 1935. Desta forma, o

⁶⁰ Tanto o libreto como uma análise esquemática comparativa entre a organização do texto por parte do compositor e a edição de Teresa Rita Lopes, se encontram em anexo, respectivamente: Anexo XXV - Libreto extraído da ópera "O Sonho" e Anexo XXVI - Análise comparativa entre a organização do libreto por Pedro Amaral e a Edição de *Salomé* por Teresa Rita Lopes.

compositor expõe, imediatamente, a sua abordagem criativa à construção da obra, na sua multiplicidade de sentidos e significados.

A utilização deste fragmento apresenta-nos, primeiramente, a forma como o compositor se propõe tratar a organização da narrativa, deixando desde logo claro, não se limitar a obra, apenas a uma criação em torno do texto dramático *Salomé*. Em simultâneo, o compositor não só nos abre as portas do universo pessoano, pelo recurso ao fragmento de uma carta do escritor, mas afirma abertamente essa tentativa de penetração em Pessoa, transportando-o para o interior da acção. É Pessoa que sonha, “no espaço incolor mas real do sonho”. Pessoa, criador de deuses e de sonhos, torna-se objecto criado. É, simultaneamente, pela sua mão e com o olhar pousado em si, que o compositor nos faz entrar na obra.

Por último, o compositor, ao mesmo tempo que nos abre as portas do universo Pessoa, imediatamente nos apresenta o *quê*, desse universo, se propõe percorrer com a obra. Por um lado, a questão do sujeito enquanto objecto fragmentado, múltiplo, através da referência à presença dos heterónimos, com cara e gestos, em suma, com identidade e vida pulsional própria, e por outro, a forma como Pessoa compreende o sonho, “espaço incolor, mas real”.

Pedro Amaral inicia a acção narrativa criando imediatamente uma multiplicidade de planos fragmentados do real de Pessoa. Pessoa múltiplo, desdobrado em heterónimos múltiplos, que povoam simultaneamente o seu plano consciente e o inconsciente, na medida em que inferem concretamente em e com Pessoa ortónimo. O compositor apresenta-nos Pessoa enquanto personagem na fronteira entre o real e o ficcional, o sujeito fragmentado que sonha sonhadores. O próprio texto dramático *Salomé*, enquanto objecto deixado em aberto pelo autor, torna-se desta forma também ele passivo de ser múltiplo. Pessoa, múltiplo nas figuras de Reis, Caeiro e Campos, sonha uma Salomé que não é uma mas três, na figura das suas Aias, que por sua vez sonha um profeta que, tal como Pessoa ortónimo, cria “deuses”. Desta forma, o compositor permite-nos observar que Pessoa coloca o sonho, enquanto acesso ao inconsciente, num plano de importância igual ao plano real. A compreensão desta visão do plano onírico, simultaneamente eleva o sonho, para lá da sua importância comum (*foi apenas um sonho!*), enquanto objecto

que infere de forma prática no plano real e coloca a compreensão da acção no plano real, num plano subjectivo, enquanto objecto construído pela percepção.

1 – (...) O universo é pois um simples conceito nosso. (Fernando Pessoa, *Textos Filisóficos. Vol.II*, Lisboa: Ática, 1968)⁶¹

No que actualmente se encontra catalogado, como pertencente ao segundo volume dos Textos Filosóficos, Pessoa apresenta-nos claramente a sua visão sobre a experiência do plano real, como interligado ao plano das sensações. Ao afirmar o universo como “conceito nosso”, Pessoa coloca em evidência, simultaneamente, o sentido de representação abstracta e perspectivada que o real é, por ser construção dependente de um construtor (ainda que um construtor múltiplo, plural), e o sentido do limite da compreensão do real, enquanto objecto em estreita relação com a linguagem e com o pensamento humano. A compreensão desta visão do real que parte de um estado de consciência que coloca o estar no mundo, no que diz respeito à possibilidade de pensamento do universo, num plano limitado de construção ou “conceito nosso”, evidencia e permite compreender o espectro do perspectivismo pessoano. Esta visão do relacionamento do ser com o real por Pessoa, veicula o sentido do desdobramento que a pulsão para o perspectivismo assume no escritor.

5 – (...) O universo é o sonho de um sonhador infinito e onipotente. (Fernando Pessoa, *Textos Filisóficos. Vol.II*, Lisboa: Ática, 1968)⁶²

Para Pessoa, a compreensão do real, para lá do “conceito nosso”, existe precisamente enquanto inacessível que demonstra o limite da nossa própria compreensão.

A possibilidade de criação acontece assim, não de uma visão do real, mas de uma compreensão do limite da razão humana, perante o real. O acesso a essa possibilidade parte precisamente da procura em si mesmo, na medida em que compreende pertencer a essa totalidade de eventos, pelo caminho que dentro de si está para lá do que é razão, o inconsciente.

⁶¹ <http://arquivopessoa.net/textos/4095>

⁶² *ibid.*

6 – Como cada um de nós, ao vê-lo, ouvi-lo, etc., cria o universo, esse espírito infinito existe em nós. (Fernando Pessoa, *Textos Filosóficos. Vol.II*, Lisboa: Ática, 1968)⁶³

O real, para lá dos limites da razão, “é o sonho de um sonhador infinito e onipotente”, sendo desta forma, precisamente na compreensão de valor de verdade nesse “espaço incolor mas real do sonho”, que o inconsciente constituído por multiplicidade pulsional é afirmado, enquanto evidência de que “esse espírito infinito existe em nós”.

No primeiro acto da ópera Pedro Amaral afirma assim, recorrendo a um exercício de auto-análise do próprio Pessoa e através da voz do próprio poeta, enquanto personagem, os objectos fundamentais que na acção dramática de *Salomé* se irão desenrolar criativamente no decorrer da narrativa. Assim, o primeiro acto constitui, muito literalmente, um *Incipit*, em que o sujeito no qual se gera a multiplicidade presta a desenrolar-se, assume o papel *daquele que inicia* ou que *se inicia*, num acto de afirmação auto-referencial de si, enquanto objecto paralelo à acção.

Pedro Amaral inicia assim a acção fora da acção, tornando-se o ponto de partida da obra, o ser do próprio Pessoa, evidenciando imediatamente como pontos estruturais da narrativa a problemática da multiplicidade de sujeito enquanto veículo do perspectivismo implicado na heteronímia e o sonho, enquanto espaço real que desmascara o valor de verdade limitado e construído do plano consciente da realidade.

[SALOMÉ] – Dizem que sou a maravilha, mas eu não sei quem sou.
(...) Sou fatal como as noites e os Outonos, e no meu coração há já uma saudade de quantos matarei. (Libreto extraído da partitura *O Sonho, II*. pg.63)

No segundo acto da ópera, entramos então, através do sonho de Pessoa, no universo de Salomé. Nesta secção da obra, o compositor organizou a narrativa de forma a que a personagem realizasse aqui uma descrição de si mesma, sob a forma de um monólogo. Este é o único momento da obra em que a personagem discursa

⁶³ *ibid.*

sozinha e sem desdobramento nas suas Aias. Apenas no sexto acto, tal como veremos adiante, pela violência do confronto com a realidade do sonho, materializado na personagem de Herodes, a personagem canta sem desdobramento.

Pedro Amaral organiza o *Monólogo de Salomé*, de uma perspectiva narrativa, em duas partes. Na primeira, a personagem de Salomé, oferece-nos uma descrição, construída fundamentalmente da sua compreensão do efeito que exerce nos outros. “A minha beleza faz os homens sonâmbulos (...) Sou o perfume que, uma vez sonhado, lhes faz aura à imaginação (...) Passo entre as alas dos soldados e sinto-os que tremem como folhas ao vento (...) As escravas invejam-me com amor, e cada uma sonha, a sós com o leito sem outro peito, em como haveriam seus olhos de fazer amar os cães, e seus gestos de fazer relinchar os cavalos (...) Os gatos roçam-se contra as minhas pernas e sentem-se tigres até ao sexo.” (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, II. pg. 11-43)

A primeira secção deste acto permite-nos compreender que a personagem Salomé, ao mesmo tempo que exerce um poder sensual magnífico sobre todos, não apresenta qualquer elemento de uma identidade sua, própria. Salomé não é mais do que uma visão, um sonho, um objecto construído na imaginação de todos os outros, os homens, os escravos, os soldados, as escravas, os cães, os cavalos, os gatos, as aves. Salomé é nos outros a imaginação sensual liberta de moralidade, é o acesso à possibilidade de satisfação sensual dos desejos e pulsões inconscientes, materializáveis apenas no plano do sonho. Salomé é o sonho de tudo o que é “outro” que não ela. A auto-descrição da personagem, acontece como aplicação da relação que o sujeito-multiplicidade estabelece com a realidade, criando aqui a personagem uma grande diversidade de planos, relativa à imagem de si própria. A apresentação do plano de multiplicidade do sujeito é aqui, contudo, mais complexa do que apenas a ideia de um sujeito composto numa infinita desmultiplicação pulsional interior. A auto-descrição de Salomé é composta não apenas pelo facto de a personagem se compreender a si própria enquanto múltipla, mas também pela evidência da multiplicidade de projecções que o real constrói, através do olhar dos outros sobre si.

Pessoa oferece-nos aqui um paradoxo de extrema relevância, na compreensão da relação de Salomé com o sonho. Salomé é, no plano real, uma personagem que existe de forma múltipla no reflexo do espelho que o olhar dos

outros lhe oferece. Contudo esse ser de Salomé, enquanto objecto de desejo sensual, esvazia-a de si mesma. Ela é uma personagem construída pelos outros na sua própria vida. O seu desprezo pelo real acontece, por ser ela própria, uma materialização da evidência do real como construção, “dizem que eu sou a maravilha, mas eu não sei quem sou” (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, II. pg. 63). É tendo esta questão existencialista e a total ausência de poder construtivo como base do seu real, que se dá a abertura ao sonho, como possibilidade de acesso a uma construção de si por si, alastrando-se o desespero de Salomé pela frustração do seu real à pretensão de controlo da própria construção e destruição da vida do outro.

Na segunda parte, Salomé, após apresentar a visão dos outros, que a compõem no plano real, oferece-nos uma breve visão de si mesma como objecto de fatalidade e morte. A forma como Pessoa constrói esta afirmação da natureza fatal de Salomé, permite-nos imediatamente compreender que a personagem está no plano real, como se de um sonho se tratasse, onde o tempo perde os seus contornos de fluxo continuo na nossa percepção dele, para figurar um todo que compõe o acontecimento que decorre no plano. Na afirmação “no meu coração há já uma saudade de quantos matarei” (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, II. pg. 69-71), tal como num sonho, como compreendido por Freud, passado, presente e futuro, enquanto possibilidade, fundem-se na composição de uma consciência real, que é os três em simultâneo.

Aqui, mais que aos seus próprios olhos, a personagem apresenta-se como a impossibilidade da satisfação, materializada no vazio infecundo da angústia do querer sempre outra coisa. Salomé, ela própria, objecto desejado enquanto sonho, enquanto projecção sensual, contudo vazia de identidade sua na projecção que o outro faz de si.

(...) não tenho dia em que não queira a noite nem noite que não anseie pelo dia.
(...) A minha vida é uma planície a que se segue outra planície. Não raia sol que me traga a alegria do outro, nem lua que me lembre mais os sonhos.
Dizem que sou a maravilha, mas eu não sei quem sou. (Libreto extraído da partitura *O Sonho*, II. pg. 58-63)

Percorrendo o espectro oposto daquele que nos é apresentado na primeira secção (o objecto de desejo absoluto versus o objecto vazio de desejo materializado), Salomé reafirma precisamente o seu papel como receptáculo de multiplicidade.

Ao comparar esta organização do texto com a de Teresa Rita Lopes, podemos verificar que o compositor optou por uma estruturação da narrativa bastante distinta da autora, não só reformulando o fluxo narrativo, como omitindo os materiais que poderiam causar dispersão na compreensão da natureza da personagem, enquanto sujeito fragmentado. A gestão do texto, por Pedro Amaral acontece no sentido de evidenciar a natureza frustrada de Salomé, materializando-se esta frustração num desejo de poder que parte de um ponto de angústia e desespero na sua relação com a realidade.

O paradoxo apresentado por Pedro Amaral no segundo acto oferece-nos uma visão da personagem Salomé que pode ser enquadrada com o que Freud compreendia como "histeria de angústia", caracterizada pelo psicanalista como uma "aparição da angústia sem o sujeito saber do que tem medo" (TEP, *O Inconsciente*, pg.167).⁶⁴ Freud afirma, relativamente a esta patologia, que "no Inconsciente estava presente um qualquer impulso de amor a exigir transposição para o sistema Pré-Consciente; mas o investimento que lhe fora dirigido por este último sistema, retirou-se do impulso (como que numa tentativa de fuga) e o investimento libidinal inconsciente da ideia rejeitada descarregou-se sob a forma de angústia" (TEP, *O Inconsciente*, pg.167).⁶⁵ Salomé é, no paradoxo da sua auto-consciência, a angústia dessa ausência de si, da ausência de possibilidade de materialização/sublimação no plano real da consciência dos seus próprios desejos, materializando-se esta angústia, na histeria quer do "não sei quem sou", quer do desejo de destruição do outro.

No terceiro acto, surgem pela primeira vez as Aias de Salomé, personagens nas quais a sua persona progressivamente se irá derramar, através de diversos jogos de espelho, repetição, fragmentação e eco desfocado, antecipando o quarto acto da ópera, onde a fusão de identidade das três personagens femininas se torna total.

⁶⁴ Sigmund Freud, *O Inconsciente* in *Textos Essenciais da Psicanálise*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 2001"

⁶⁵ *ibid.*

[SALOMÉ (AIA1 E AIA2)] – Sinto-me menos imortal que as cousas que sonho. Quando o sol nasce ou morre, a minha sombra é infinita. Projecto-me quando sonho sobre todas as épocas. Quando sonho sinto que não morro. É quando acordo, e escuto com o meu sangue, que eu ouço passar a vida. Sonharemos o mesmo sonho. Se o sonharmos todas, ele será mais belo do que é, e terá uma vida longínqua e trémula como a candeia de imagens que vive no fim do mundo. (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, III. pg. 80-90)

A organização realizada pelo compositor do conteúdo da narrativa, permite-nos uma compreensão mais profunda da relação de Salomé, senão mesmo de Pessoa, com o tempo no plano real.

Salomé observa neste acto, a dicotomia entre a condição do sonho e do sonhador, perante o tempo. A ideia que se partilha ganha um potencial de eternidade, como sonho passivo de ser sonhado continuamente por quem se dispuser a sonhá-lo, enquanto que o sonhador, ao ser objecto fisicamente efémero, terá sempre uma vida menos imortal que as coisas que sonha. Pessoa, através do desejo de sonho de Salomé, como possibilidade de escape à mortalidade, apresenta na verdade o paralelo fundamental entre o ser humano e a ideia que o ser humano constrói. Enquanto que o ser acontece no sentido da mortalidade, por melhor ou mais belo que seja, a ideia, “se a sonharmos” todos, “terá uma vida longínqua e trémula, como a candeia que vive no fim do mundo”.

De uma perspectiva narrativa, encontramos no terceiro acto a abordagem a uma das questões fundamentais no texto de Pessoa, nomeadamente, a problemática da construção da compreensão do real humano, pela cristalização do imaginário e não pela verdade factual dos acontecimentos. Mais uma vez, através dos olhos de Salomé, Pessoa coloca em evidencia a sua pulsão para o perspectivismo. Pessoa realiza desta forma uma abordagem que, por um lado, destrói no plano do real a relação com a ideia de verdade em si, transportando-o, enquanto construção humana, para um plano de ambiguidade, e por outro lado, transporta o plano do sonho, enquanto construção humana, para um plano de verdade real, na medida em que a verdade não é mais do que coisas que se deram, porque são narradas. Pessoa afirma desta forma a incoerência de procurar uma verdade real.

Que temos nós com o que foi? O que foi é morto e como se não fora nunca. (...) O mais é pensar de loucos ou de crianças, que querem a verdade ou a lua nas grandes noites de verão, como esta em que a alma é ampla e triste. (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, III. pg. 139-146)

É apenas no confronto com o real, em particular no caso da personagem, subjugada à representação do papel que os outros lhe impõem, vazia de poder construtivo neste plano, em que o coração bate cada vez uma vez menos, que podemos tomar consciência da efemeridade do ser, no deslocar-se para o fim. “Quando sonho sinto que não morro.”

Na obra dramática *Fausto*, onde o autor aborda também esta problemática, encontramos a sua visão da possibilidade de perda de sentido, perante a consciência da deslocação para a morte.

Eu procurei primeiro o pensamento,
Eu quis, depois, a imortalidade...
Um como o outro só deram ao meu ser
A sombra fria dos seus vultos negros
Na noite eterna longe dos meus braços...
(Fernando Pessoa, *Fausto - Tragédia Subjectiva*, Lisboa: Presença, 1988)⁶⁶

No decorrer do terceiro acto, o compositor oferece-nos, através da organização do texto que apresenta, um aprofundamento na visão do plano real enquanto construção do olhar humano, desta vez, através da personagem Salomé.

[SALOMÉ (AIA1 E AIA2)] – Se a sonharmos bem e for bela (...) será mais do que um sonho, nalgum lugar, nalgum momento, ela terá de ser, porque as coisas que acontecem não são senão como são narradas depois.
O que aconteceu ninguém o sabe, porque ninguém sabe o que está acontecendo; os olhos têm a venda de ver e os ouvidos estão tapados com o ouvir.
Os livros grandes que meu Pai lê contam coisas maravilhosas do passado. Essas coisas são narradas, porém talvez nunca se dessem. Mas as coisas deram-se porque são narradas.
Que temos nós com o que foi? O que foi é morto e como se não fora nunca. O mais é pensar de loucos ou de crianças, que querem a verdade ou a lua nas grandes noites de verão, como esta em que a alma é ampla e triste. (Libreto extraído da partitura *O Sonho*, III. pg. 122-146)

Desta forma, Pessoa coloca Salomé, simultaneamente, num plano construtivo e destrutivo da relação da consciência com o tempo. O plano real é apresentado

⁶⁶ <http://arquivopessoa.net/textos/3379>

como objecto subjectivo, na medida em que a própria consciência histórica é apresentada como narrativa do olhar humano. Isto é colocado em evidência, simultaneamente, pela impossibilidade de uma visão completa da totalidade de eventos que decorre numa dada altura e pela condição de limite sensorial humano. O real enquanto construção é subjectivo, não apenas pelo limite sensorial do que podemos apreender nele, como a própria totalidade da informação obtida pelos sentidos é posteriormente organizada e seleccionada, parcialmente .

A história nega as coisas certas. (...) Tudo se mistura e se cruza, e não há verdade senão no supô-la. (Fernando Pessoa - Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*, Lisboa: Assírio e Alvim, 2007)

Ao observarmos a edição de Teresa Rita Lopes, podemos compreender que também aqui o compositor organizou o texto em função da sua própria compreensão do fluxo narrativo, omitindo algumas partes e utilizando mesmo uma repetição de uma secção do texto. O terceiro acto da ópera pode assim ser subdividido, no que diz respeito ao libreto em três partes:

- 1- Pedido de Salomé às Aias para que sonhem consigo;
- 2- Desconstrução do valor do real e enaltecimento do valor do sonho;
- 3- Repetição do pedido de Salomé e aceitação das Aias.

No quarto acto da ópera, surge então o primeiro sonho de Salomé. No que diz respeito ao conteúdo da narrativa, podemos dividir este acto em duas partes. A primeira, em que Salomé sonha em união de identidade com as suas Aias a história de um santo que criava deuses no deserto, e a segunda, em que Salomé, de forma quase ritualista, afirma o seu desejo simultaneamente criador e destruidor de homens e deuses.

[SALOMÉ, AIA1, AIA2] – Esse homem clamava no deserto a vinda do deus que queria, e clamava-a porque a queria e não porque ela houvesse de ser. Mas ele clamava tanto que sem dúvida o ouviria esse deus que ele estava criando. E o deus viria em sua hora, porque para quem sonha não há hora, nem se desencontra a alma com o seu destino. (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, IV. pg. 183-188)

Na primeira secção do quarto acto, no contexto do primeiro sonho de Salomé, Pessoa oferece-nos, mais uma vez, uma imagem do real enquanto objecto construído

pela visão imaginária, mas desejada do Homem. Pedro Amaral coloca aqui em evidência um dos pontos chave da influência do pensamento de Freud em Pessoa, relativo ao papel do sonho como mecanismo de satisfação de desejos recalcados no inconsciente. A afirmação do sonho enquanto lugar onde "não há hora, nem se desencontra a alma com o seu destino" oferece-nos uma relação explícita com a visão freudiana do sonho enquanto espaço psíquico, onde se fundem os pontos do tempo real. Esta afirmação oferece-nos também um traço fundamental da psique da personagem Salomé, na medida em que reforça a imagem do plano real enquanto espaço opressor da vida pulsional do sujeito. No plano real, por oposição ao afirmado, entre a sua alma e o seu estar no mundo existe o hiato do desencontro com o destino.

No sonho, Salomé cria o tecido da realidade, Salomé é Deus. O Deus, por princípio entidade superior ao Homem, é criado pelo próprio Homem, na sua vontade de imaginar e justificar o real. Podemos observar aqui, o aprofundamento de uma ideia implicitamente contida na breve afirmação do primeiro acto, a de tomada de consciência de um real, que existe para lá da possibilidade de compreensão, que infere sobre o real subjectivo do estar no mundo humano.

[SALOMÉ, AIA1, AIA2] – Quero, com todo o meu sonho, que este sonho seja verdadeiro. Quero que fique verdade no futuro, como outros sonhos são verdades no passado. Quero que homens morram, que povos sofram, que multidões rujam ou tremam, porque eu tive este sonho.
(...) Quero ser a rainha do futuro que nunca haja, a mãe virgem e estéril dos deuses que sejam amaldiçoados, dos deuses que nunca serão. (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, IV. pg. 199-219)

Na segunda parte do quarto acto, temos então acesso, talvez por nos encontrarmos no plano onírico, ao lado mais destrutivo de Salomé.

Mais uma vez verificamos que se encontra presente a observação do sonho como universo de possibilidade de realização de desejos inconscientes, imaterializáveis no plano real. Encontramos no sonho de Salomé a resposta a uma opressão da identidade, materializada na tomada de poder, no plano dos sonhos, sobre o próprio tecido que compõe o real, o espaço e o tempo. A frustração real de Salomé, escrava do seu destino, oprimida no seu papel de objecto, é equilibrada no sonho, pelo assumir de uma identidade ultra-humana, detentora do poder de uma

deidade. A catarse de Salomé materializa assim, no plano do sonho, a possibilidade de inverter os papéis. Salomé, identidade destruída, torna-se destruidora.

No que diz respeito à edição de Teresa Rita Lopes, este é o único acto em que o compositor apresenta precisamente a mesma organização da estrutura narrativa que a autora.

[SALOMÉ (AIA1 E AIA2)] – As faces têm rugas, podem ser de vigília ou de ódio, mas isso importa pouco, porque estamos criando a história. (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, V. pg. 245)

No quinto acto, Salomé é acordada do seu sonho por um grito na noite. Também este acto pode ser observado, de uma perspectiva narrativa, como dividido em duas partes. A primeira parte, em que é trazida a Salomé a cabeça de um bandido que matava nas aldeias e a segunda, em que Salomé, como forma de demonstrar o seu poder, ordena ao Capitão da Guarda que mate o Escravo portador da cabeça do santo. Este acto pode ser observado como tentativa de integração do plano onírico no plano real. Salomé sonha um santo que queria e que cria um deus, não sendo este santo mais que uma visão de si mesma enquanto potência livre, criadora e dominadora do real, uma visão de si mesma liberta da prisão de uma sensualidade ascética a que o plano da realidade a subjuga. Salomé é, no seu sonho, simultaneamente a criadora e a destruidora de deuses e homens. Contudo, no plano real, o poder de Salomé é uma ilusão. O seu poder existe não de si para os outros, mas como extensão do poder de Herodes.

No decorrer deste acto, o compositor organiza o texto de Pessoa de forma aproximada à de Teresa Rita Lopes, no sentido de transparecer a forte carga simbolista que a narrativa contém. É importante compreender também que existe uma deslocação no estar das personagens que se inicia no segundo acto e termina no sexto acto, de grande importância na compreensão do quinto acto. Essa deslocação é precisamente a de um estar no plano real, presente no segundo acto, que se desenrola na transição para a possibilidade do sonho no terceiro, o sonho propriamente dito no quarto acto, o despertar e a viscosa deslocação do sonho para o real, como veremos de seguida no quinto acto e, por fim, como observaremos adiante, o confronto com o fim do sonho no sexto acto.

A narrativa reafirma a compreensão do real como subjectiva através da forma como coloca Salomé num estado que nos parece ausente da consciência de se encontrar já no plano real, acordada. Os elementos do seu estar, subjugado ao plano real, que nos foram descritivamente apresentados no segundo acto, são aqui contrapostos com os elementos da sua personalidade sedenta de poder e destruição, que nos são apresentados no plano do sonho. Salomé transporta para a realidade, como se não consciente do plano em que se encontra, o prenúncio de desgraça e morte que ocorre no final do segundo acto, quando afirma “no meu coração há já uma saudade de quantos matarei.” O desequilíbrio de Salomé é repetidamente reafirmado na sua recusa de aceitar a condição do homem, de cuja cabeça lhe é apresentada.

[SALOMÉ (AIA1 e AIA2)] – De quem é essa cabeça?

[ESCRAVO] – De um bandido que matava nas aldeias.

[SALOMÉ (AIA1 e AIA2)] – Não quero que seja de um bandido que matava nas aldeias. Quero que seja de um santo que criasse deuses. (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, V. pg. 233-238)

Salomé exige que o sonho continue, levando o seu desejo de sonho à consequência última de destruição da vida real, que se opõe à continuação do sonho, materializada no assassinio do escravo às mãos do capitão da guarda.

Tal como o terceiro acto é um processo de adormecimento, de transição do real para o sonho, materializado na progressiva fusão do discurso de Salomé com as suas Aias, o quinto acto é um regresso do plano sonhado para o plano real, materializado na confrontação do tipo de verdade construída no sonho com o tipo de verdade construído no plano da realidade.

Encontramos no semi-heterónimo Bernardo Soares um paralelo de grande importância na compreensão desta ponte entre sonho e realidade, que Salomé por força encara aqui como espaço.

Não sei se não sonho quando vivo, se não vivo quando sonho, ou se o sonho e a vida não são em mim coisas mistas, interseccionadas, de que o meu ser se forme por interpenetração.⁶⁷

⁶⁷ <http://arquivopessoa.net/textos/4516>

Esta observação do estar vivo na vida, entre o sonho e o real, como se em ambos ao mesmo tempo, oferece-nos a descrição ideal do estar de Salomé no quinto acto, onde a tomada de consciência do sonho como universo de possibilidade de materialização de poder, possibilidade de criação de um estar viva, levasse a personagem a recusar uma outra forma de estar que esse limbo entre sonho e real.

O sexto acto introduz a personagem de Herodes. Este materializa a ausência de poder de Salomé, no plano real. Salomé, rainha e deusa no plano dos seus sonhos é, na verdade, pouco mais que uma escrava da vontade de Herodes, no plano real. Herodes, ainda que escravo do poder sensual de Salomé, representa para a personagem o elemento determinante do seu destino de solidão e ascese por ser ele o detentor de maior poder criador no plano real. Também nesta relação se estabelecem planos de multiplicidade do sujeito, materializados no contraste e jogo de poderes exercidos entre as personagens. A verdade no plano real assume aqui plenamente a sua natureza abstracta e múltipla. A verdade do Escravo, que difere da verdade de Herodes, que difere da verdade de Salomé, por materializar ambas e simultaneamente nenhuma.

[HERODES] – Que vinho de luar te embebedou? (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, VI. pg. 311)

Na citação acima apresentada encontramos um paralelo importante que permite compreender, simultaneamente, a forma como Herodes é determinante no condicionamento psíquico de Salomé, tornando-se assim clara, face ao carácter condicionante do real que Herodes constitui para Salomé, a forma como esta foi afectada pelo sonho. Tal como observámos no terceiro acto, Salomé apresenta a compreensão do passado como narrativa, afirmando “O que foi é morto e como se não fora nunca. O mais é pensar de loucos ou de crianças, que querem a verdade ou a lua nas grandes noites de verão, como esta em que a alma é ampla e triste” (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, III. pg. 140-146). Herodes, ao perguntar “que vinho de luar te embebedou”, coloca precisamente em evidência o quanto Salomé se deixou iludir pelo poder do sonho. Por sua vez, Herodes representa para Salomé, a impossibilidade de poder no real, esse lado de infância, inocência e virgindade subjugada. Não é Salomé que domina Herodes com o seu poder sensual. É o próprio

Herodes que se domina a si mesmo, construindo Salomé como um sonho, para lá da realidade humana. Salomé sonha a destruição, por ser ela própria a construção real de um sonho.

[HERODES] – Aquela cabeça é a de um santo que cantava no deserto a memória dos deuses futuros. (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, VI. pg. 311)

Pessoa afirma aqui, através da personagem Herodes, um aprofundar da visão do relacionamento do Homem com Deus. Tal como havíamos observado no primeiro acto, Pessoa afirma que “(...) O universo é o sonho de um sonhador infinito e onipotente” (Fernando Pessoa, *Textos Filosóficos. Vol.II*, Lisboa: Ática, 1968)⁶⁸. Isto é, por um lado, chamemos-lhe ou não Deus, existe para Pessoa uma potência criadora/sonhadora, que gera o universo em tudo aquilo que infinitamente escapa à compreensão do ser humano. Contudo, por outro lado, a compreensão da existência desse infinito onipotente, cria no ser humano a ilusão de possibilidade de compreensão do infinito e do onipotente, conceitos que só podem ser pensados pelo ser humano como conceitos, mas que não podem verdadeiramente ser compreendidos, por tudo neles escapar ao que compõe o ser humano enquanto ser finito. A imagem de “um santo que cantava nos desertos a memória dos deuses futuros”, retrata, precisamente, essa tentativa de compreensão humana do que está para lá da sua condição de compreensão. O santo que cria no presente, a memória de um passado, para que ele se projecte no futuro.

Este acto, no qual Pedro Amaral, ao nível narrativo utiliza pouco texto, é representante precisamente dessa contradição inerente à vontade de poder simultaneamente destruidora e apática de Salomé. É no confronto com a possibilidade de poder criativo no plano real, mais que o cumprimento de um capricho, mais que o exercício de um poder vazio de verdade real, que compreendemos que a personagem de Salomé, mais que escrava do seu destino, é escrava de si mesma. Simultaneamente, Herodes, rei de todo um povo, sucumbe aos poderes sensuais de Salomé, de certa forma impulsionados por ele próprio. Encontramos também, tal como com a personagem ausente João Baptista, uma

⁶⁸ <http://arquivopessoa.net/textos/4095>

relação directa entre a personagem Herodes e o próprio Fernando Pessoa, como aquele que é simultaneamente detentor do poder do real, e ao mesmo tempo, não é mais que servo desse mesmo real.

A utilização da edição de Teresa Rita Lopes termina aqui, sendo grande parte do texto que compõe o diálogo entre Salomé e Herodes, omitido pelo compositor.

[AIA2] – As cousas em que estais pensando estão fazendo gestos no ar. (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, VII. pg. 336-337)

No sétimo acto, Pedro Amaral introduz uma analepse que integra na narrativa um fragmento de texto, deixado por Pessoa, relativo à personagem de Salomé, mas para o qual não existe um contexto directo que permita uma compreensão organizativa do fragmento em relação à restante obra. Talvez por este motivo, Teresa Rita Lopes não tenha incluído o fragmento na sua organização do texto dramático. Contudo, Pedro Amaral, em entrevista ao Diário de Notícias afirma “Ela diz que sonhou que dançava para o pai num banquete e que o pai sugeriu que lhe pedisse o que ela quisesse e ela pedia a cabeça daquele que prenderam há dias... Ora essa é a história da Bíblia! E o interessante era onde queria o Pessoa colocar esta versão bíblica... (...) Eu fiz uma analepse... Coloquei as personagens a dormir depois do sonho, depois da tragédia e da morte do escravo, fiz uma analepse com um suposto sonho com que as fiz dormir...”⁶⁹

Um dos aspectos mais interessantes deste acto, de uma perspectiva narrativa, é que nos encontramos num plano em que o compositor coloca a fusão de identidade entre Salomé e as suas Aias como totalmente consumada, até mesmo no plano real. Durante todo o acto, o diálogo que decorre entre Salomé e a sua Aia é representado por ambas as Aias. Salomé já não existe como ser individual, a sua voz é a voz de outra personagem, que não é contudo menos ela própria, pois ela é a “adormecida”, aquela de cuja identidade apenas tem comando no mundo dos seus sonhos.

⁶⁹ Diário de Notícias, *O Sonho que nasceu em Londres*, 27 de Abril 2010.

A multiplicidade de sujeito estreita desta forma os seus laços com a identidade de Pessoa, também ele povoado de múltiplas identidades com existência real no plano da realidade e não apenas o plano do inconsciente.

Assume nesta medida materialidade explícita um dos pontos fundamentais da obra, a forma como, em Pessoa, a ideia do sujeito-multiplicidade decorre dessa relação de consciência do inconsciente, no sentido da possibilidade de sublimação do conflito entre multiplicidades.

No oitavo e último acto da ópera, o compositor utilizou um texto poético de Pessoa, que permite, através da personagem de Herodes ter acesso à imagem criada de Salomé, desta vez, não pelos seus próprios olhos, tal como nos é apresentado no segundo acto, mas sim pela visão do próprio construtor dessa imagem, Pessoa.

[HERODES] – Ao fundo do meu passado Salomé dança. (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, VIII. pg. 343)

Ao colocar Herodes como única personagem discursiva, o compositor cria uma multiplicidade de planos, que atravessam, tal como Pessoa, enquanto personagem silenciosa, as principais questões levantadas ao longo da ópera.

Em primeiro lugar, a personagem Salomé, em torno da qual se constrói o enredo, desaparece por completo. Este processo de progressivo desaparecimento de Salomé do plano real é construído e trabalhado, a partir do momento em que a personagem acorda do primeiro sonho, no quinto acto. Salomé funciona desta forma como um elemento que inverte a compreensão do estado de sonho e do estado de vigília. Salomé é real, activa no papel de si mesma, apenas no plano do sonho, enquanto que no plano real, a sua existência é como se um sonho de Herodes, enquanto materialização dos seus desejos.

Os elementos que compõem o poema reafirmam precisamente esta visão de objecto sonhado, na personagem de Salomé, através dos olhos de Herodes, cruzando-se na sua descrição da personagem elementos que a colocam num tempo e num espaço que não responde, que escapa às leis construtivas que compreendemos no plano real.

[HERODES] – Suas carícias são nervosas e rápidas, mas pelo sabor do seu contacto parecem-me demoradíssimas.
(...) Calam-se os espaços entre árvore e árvore, entre bosque e bosque... (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, VIII. pg. 346-356)

Salomé é um sonho vivo, uma fantasia ambulante, que transforma o real de Herodes e, através dele, o do mundo. Existe nesta relação, posta em evidência neste acto, uma grande complexidade de poderes que se cruzam. Salomé subjuga Herodes à sua vontade, pelo poder sensual que exerce sobre ele, contudo esse mesmo poder sensual é construído pelo próprio Herodes. O poder de Salomé sobre si é-lhe dado, pela sua própria construção da personagem no plano real. Pessoa materializa esta relação de teias de poder complexas, na relação entre o sonho e o real, pela forma como se relaciona com os seus heterónimos, que sendo construções suas no plano da imaginação, inferem sobre o seu real, tornando-se para ele entes que o superam e dos quais o escritor é devoto e aprendiz.

[HERODES] – Há ilhas remotas na paisagem. (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, VIII. pg. 358)

O poema e a ópera terminam com esta afirmação de Herodes. A imagem de uma ilha remota, no contexto pessoano, transporta-nos para um universo de possibilidade que apenas pode ser realizado na comunhão do sonho com o real, na possibilidade construtiva de um universo poético, criativo, sonhado, que se derrama e infere no plano real. O plano real por si só, será sempre objecto condicionado pela triste visão do outro em nós, pelo peso dessa visão, pela ausência de possibilidade criativa, na sufocante relação de poderes e máscaras, que o dia-a-dia exige. O sonho será no real, a abertura de possibilidade ao universo da criação. Salomé dilui-se no tempo, tornando-se uma das histórias que existem, “senão como são narradas depois” (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, III. pg. 126-127), uma quimera, uma ilha remota na paisagem.

Capítulo III: *O Sonho* de Pedro Amaral

Um dos elementos que constitui o fio condutor na abordagem do compositor à construção do objecto prende-se a uma transparência dos materiais que é transversal a toda a ópera. Esta transparência é materializada em diversos planos na construção da obra, quer ao nível da instrumentação, quer ao nível das estruturas de alturas utilizadas, quer no jogo de polaridades musicais gerada, quer através das *quasi idée fixe*⁷⁰, demarcadamente presentes desde o primeiro acto com a introdução da personagem Pessoa. Este objecto sonoro é transversal a toda a obra, sendo utilizado quer para manter presente a ideia de Pessoa como sonhador do sonho que nos é apresentado, quer para criar planos relacionais entre as psiques das personagens no que constituem os desdobramentos e multiplicidades de cada uma.

No que diz respeito à escolha do efectivo instrumental que Pedro Amaral utiliza, podemos verificar que, salvo a excepção das percussões, cada naipe utiliza apenas um tipo de instrumento. As madeiras restringem-se à utilização de três Flautas, os metais recorrem a duas Trompas e as cordas utilizam cinco Violoncelos e um Contra-Baixo, sendo este utilizado na sua maioria como extensão no registo grave, dos Violoncelos. Para além destes, o compositor inclui uma Harpa que é articulada ao longo da obra com os três *sets* de percussão, particularmente com o Vibrafone do primeiro *set*. Ao nível da percussão, apesar de o compositor utilizar *sets* bastante alargados⁷¹, existe uma preponderância das relações instrumentais entre elementos de altura definida, sendo constante ao longo da obra a articulação entre Vibrafone, Crótalos ou *Glockenspiel* e Sinos Tubulares ou Marimba. Os restantes instrumentos presentes na percussão desempenham um papel dramático, sendo utilizados maioritariamente como forma de ilustrar sonoramente aspectos da acção narrativa. Isto acontece maioritariamente através da utilização de elementos sonoros estandardizados pelo cinema⁷².

⁷⁰ Cf. com pg. 6, nota de rodapé 8.

⁷¹ Cf. com Generalidades Técnicas sobre a ópera *O Sonho*, pg. vii

⁷² Por exemplo a utilização dos triângulos como elementos sonoro que desloca as personagens da vigília para o sonho, cf. com pg. 59.

Nas notas de programa da ópera, Pedro Amaral afirma, relativamente à instrumentação da obra, que “(...) cada sub-grupo tem uma função própria, as percussões e a harpa formam uma espécie de contexto, sobre o qual pousa o plano da ‘enunciação’ – o plano narrativo cantado. Este contexto é como um pano de fundo, vivo. (...) Entre o plano da enunciação e aquilo a que chamo o ‘contexto’, situam-se dois graus de convergência: as três flautas seguem as vozes de Salomé, parafraseando-as; os cinco violoncelos, no extremo agudo (como uma voz que se afasta do seu corpo acústico real), proliferam os elementos do ‘contexto’. As duas trompas [*cors*, em francês, foneticamente equivalente a *corps*, corpo ou corpos], discretas, neste aniquilar alegórico da realidade física, e o contrabaixo – corpos sem voz, complementando todas estas vozes sem corpo – dão como que uma base harmónica objectiva que sustem todo o edifício musical.”⁷³

Relativamente à utilização do elemento vocal, o compositor afirma “na minha leitura musical do texto, a voz de Salomé é cantada pelo conjunto das três sopranos, sem que consigamos distinguir quem canta o quê, qual corpo enuncia qual parte do sonho. Por isso as três cantoras devem ter vozes que se confundam entre elas, estando vestidas e maquilhadas de modo a que se possam distinguir o menos possível.”⁷⁴

Ainda sobre a construção das relações entre as três sopranos, Pedro Amaral afirma que “musicalmente, a composição desta linha nevrálgica, inteiramente una mas, ao mesmo tempo, inteiramente múltipla, explora todos os graus intermédios entre a monodia mais elementar e a polifonia mais arborescente. Esta voz, una e múltipla, cantada pelas três sopranos, sombreada pelas três flautas que a seguem e a ‘desfocam’, constitui o elemento fundamental de toda esta dramaturgia musical, de todo este universo sonoro.”

⁷³ Pedro Amaral, *Notas de Programa: ‘O Sonho’*, pg. 4, in www.pedro-amaral.eu

⁷⁴ Pedro Amaral, *Notas de Programa: ‘O Sonho’*, pg. 5, in www.pedro-amaral.eu

[illegible][illegible]

1º Acto – Incipit

No primeiro acto da ópera, tal como na abordagem ao libreto, Pedro Amaral apresenta-nos imediatamente os elementos musicais que ao longo da ópera estarão associados à personagem Fernando Pessoa. Apesar de este ser o acto mais curto da ópera, o compositor expõe nele pela primeira vez a *quasi idée fixe* que irá ao longo da acção atravessar a presença de Pessoa, enquanto objecto transversal à narrativa de Salomé. O material apresentado no primeiro acto coloca desta forma a descoberto um dos planos musicais subterrâneos no *devoir* Pessoa que Pedro Amaral realiza com *O Sonho*.

A ideia de sujeito-multiplicidade, em particular, uma multiplicidade tripartida, estabelecendo uma relação de significado directa com a multiplicidade Pessoa aqui apresentada, encontra-se simbolizada no primeiro acto, quer ao nível das alturas, quer ao nível do ritmo.

No que diz respeito às alturas, encontramos, ao longo de todo o primeiro acto, uma polarização em torno da altura Mib2, realizado pela voz, pelas Trompas e pela Harpa, com apontamentos nas cordas⁷⁵. A altura Mib2 é realizada, em particular pela Harpa e pelas Trompas, ao longo de todo o primeiro acto, com a figuração rítmica de nota pedal à semínima, que acompanha a acção.

Ao longo do primeiro acto a nota pedal Mib2, que constitui assim, um dos elementos base na *quasi idée fixe* de Pessoa, é acompanhada por uma sequência de acordes⁷⁶ realizados pela harpa e pelas percussões. No que diz respeito às percussões, é para este fim utilizada a configuração Vibrafone, Crótalos e Sinos Tubulares. O material associado à *quasi idée fixe* de Pessoa é sempre realizado com recurso a este grupo de instrumentos.

A sequência de acordes apresentada pelo compositor tem como base uma estrutura intervalar que utiliza dois trítonos enquanto elementos centrais de cada

⁷⁵ Cf. Anexo II, III, IV, V e VI- (II) excerto da voz no primeiro acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (a-cc.6; b-cc.12; c-cc. 13 e 14; pg.1 a 3); (III) excerto da Harpa no primeiro acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.13 a cc.17; pg.3); (IV) excerto das cordas no primeiro acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.1 a cc.3; pg.1); (V) excerto do Contra-Baixo no primeiro acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.8 a cc.10; pg.2); (VI) excerto das Trompas no primeiro acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.7 a cc.12; pg.2)

⁷⁶ O termo “acorde” é aqui utilizado não com um sentido tonal, mas enquanto agregado de três ou mais Alturas que soam em simultâneo.

acorde, a partir dos quais as alturas extremas dilatam ou contraem o intervalo de oitava uma segunda menor⁷⁷. Salvo a excepção de algumas derivações a esta estrutura, os elementos que compõem a configuração interna dos acordes realizados na Harpa e percussões, utilizados para desenvolver a *quasi idée fixe* de Pessoa, tomam estas premissas como ponto de partida organizacional. Assim, todos os acordes realizados acontecem no âmbito de uma sétima maior ou de uma nona menor, dependendo isto da gestão interna dos trítonos dentro do acorde. Como matéria prima, o compositor utiliza seis acordes base⁷⁸, dos quais, através da permutação no registo entre as quatro alturas que os compõem, sem que contudo, o compositor interfira com a estrutura interna referida⁷⁹, são possíveis criar vinte e quatro acordes, dos quais o compositor utiliza no primeiro acto dezanove⁸⁰. Pedro Amaral utiliza as sequências de acordes em cinco momentos do primeiro acto, encontrando-se estes intercalados com a utilização da voz. A utilização da nota pedal Mib2, juntamente com a forma como a sequência de acordes é apresentada, cria uma sonoridade específica, a qual se fixa na memória com facilidade pelo carácter repetitivo presente na organização estrutural dos materiais. No que diz respeito às alturas, o plano de significação do sujeito-multiplicidade acontece neste acto através da realização de uma pluralidade de informação sonora, que se gera partindo de apenas um mecanismo organizacional relativo à estruturação interna dos acordes.

Encontramos, ao nível do ritmo, igualmente uma alusão à multiplicidade pulsional, presente na relação que se estabelece entre as Trompas, a Harpa e os Violoncelos 1, 2, 3 e 4+5. Como podemos verificar nos Anexos II, III e V, a Harpa realiza a altura Mib como nota pedal, criando uma pulsação regular marcada, enquanto que os Violoncelos 4+5 sustentam a nota continuamente. Por sua vez, as

⁷⁷ Cf. Anexo VII - estrutura de acordes da *quasi idée fixe* de Pessoa, Acto I da ópera *O Sonho*, de Pedro Amaral.

⁷⁸ Cf. Anexo VIII - os seis acordes base na criação dos materiais utilizadas nas cinco progressões que realizam a *quasi idée fixe* de Pessoa, Acto I da ópera *O Sonho*, de Pedro Amaral.

⁷⁹ Cf. Anexo IX - exemplo de permutação de acorde utilizado na *quasi idée fixe* de Pessoa, Acto I da ópera *O Sonho*, de Pedro Amaral.

⁸⁰ Cf. Anexo X - diagrama de análise intervalar da sequência de acordes utilizadas nas cinco progressões que realizam a *quasi idée fixe* de Pessoa, Acto I da ópera *O Sonho*, de Pedro Amaral.

Trompas, sempre em pianíssíssimo, criam uma textura que não só interliga a pulsação regular da Harpa com a altura suspensa dos Violoncelos como criam também, pela sua sobreposição na soma de 3 colcheias, uma camada sonora interior, que, apesar de inicialmente indistinta, na sua natureza ternária, quando “contaminada” pela libertação da voz da altura *Mib* materializada nas Trompas pelo recurso a surdina e abandono temporário de *Mib*, gera uma sub-pulsação que cria multiplicidade pulsional contra a regularidade da nota pedal binária na Harpa. A sub-pulsão das Trompas cria simultaneamente diversidade pulsional e afirma a pulsão regular total que caracteriza o primeiro acto.

No que diz respeito à voz, Pedro Amaral realiza a voz de Pessoa ortónimo como um objecto pertencente ao referencial *Mib2*, em torno do qual o acto se encontra polarizado. A personagem abandona a altura fixa quando, ao nomear os heterónimos, gera um plano de significado que caracteriza cada um deles, na articulação específica que oferece à linha melódica. Contudo, ainda que com contornos distintos, as linhas melódicas são relacionais, tanto ao nível do conteúdo intervalar, como do registo⁸¹.

Ao longo primeiro acto, o compositor expõe assim, de imediato, os objectos fundamentais que constituem o próprio "inconsciente" subterrâneo da obra. O sentido do material, tal como a afirmação de Pessoa na carta a Casais Monteiro, joga simultaneamente com a ideia de uma multiplicidade pulsante estruturada em torno de um eixo, tal como os heterónimos em relação a Pessoa.

O acto termina com um alargamento rítmico do material que constitui a pulsão fixa regular à semínima, alargando-se para uma pulsão de mínima pontuada. É com a deslocação final no plano rítmico que constitui unidade, para o seu triplo, que Pedro Amaral nos faz então entrar no plano narrativo de Salomé. O material apresentado no primeiro acto surge ao longo da obra, atravessando Pessoa através da sua *quasi idée fixe* na totalidade da obra, sendo frequentemente introduzido no decorrer da acção, como forma de manter presente a multiplicidade de planos relacionais subterrâneos à acção que decorre.

⁸¹ Cf. Anexo XI - organização intervalar de heterónimos, na voz de Pessoa, na ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.21 a cc.24; pg. 5 e 6)

2º Acto – Monologo de Salomé

Tal como referido na análise do libreto, o segundo acto encontra-se, de uma perspectiva narrativa, dividido em duas partes distintas, a primeira em que Salomé se descreve através dos olhos dos outros, e a segunda, em que a personagem nos oferece uma observação do vazio de si mesma que a atormenta e lhe dá sede de fatalidade.

De uma perspectiva formal, o objecto musical respeita e afirma rigorosamente a estrutura e o carácter do texto através da forma como a exposição dos materiais acontece. Neste sentido, o segundo acto, no que diz respeito à estrutura formal, tal como o libreto, pode ser compreendido como dividido em duas secções distintas, cantando em ambas a personagem Salomé sozinha. As duas secções do acto encontram-se divididas por uma ponte instrumental.

Ao longo da primeira secção do segundo acto⁸² podemos observar uma grande diversidade orquestral, que se encontra organizada ao nível dos materiais que apresenta, num desdobramento do conteúdo da voz pela orquestra. Existe, ao longo desta secção, um diálogo constante entre a Harpa e a percussão, que recorre especialmente ao Vibrafone, Glockenspiel, Crótalos e Sinos Tubulares. O uso que o compositor faz das relações tímbricas destes instrumentos, envolve esta secção numa ambiência brilhante e sedutora que ilustra sonoramente a carga sensual presente na primeira metade do discurso de Salomé.

Como podemos observar no Anexo XII⁸³, existe um desdobramento do material a que o compositor se refere como “plano da enunciação”⁸⁴, apresentado no efectivo da orquestra, que cria uma grande multiplicidade de perspectivas, como se se tratassem de reflexos em “espelhos fragmentados” da imagem da voz. As técnicas de orquestração aqui utilizadas, bastante presentes em compositores que

⁸² Os compassos que compreendem cada secção encontra-se presentes na Sinopse, cf. pg 49.

⁸³ Cf. Anexo XII - análise de relações de desdobramento da voz, em excerto do segundo acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.79 a cc.81; pg. 19)

⁸⁴ Cf. pg. 48.

constituem referência no percurso de Pedro Amaral⁸⁵, assumem contudo significação própria para lá do plano técnico da orquestração, pela forma como e quando o compositor introduz estes processos na obra. Este tipo de desdobramento que toma os materiais da voz de Salomé, quer ao nível das alturas, quer das durações e através de vários tipos de filtragem os apresenta espalhados pela orquestra, introduz aqui o elemento que irá constituir a *quasi idée fixe* de Salomé, encontrando-se assim num plano de relação directo com o carácter simbolista do texto. A personagem é, ao longo da obra acompanhada pelo trio de Flautas, realizando estas o mesmo tipo de processo que é aqui apresentado, espalhado por toda a orquestra.

O material da voz, recorre aqui fundamentalmente a sextas e segundas menores, como elementos simultaneamente constituintes e organizadores do discurso musical.

Pedro Amaral elabora e organiza os elementos musicais como projecções que partem do discurso de Salomé. É Salomé que se vê a si própria, quer como objecto de desejo ascético, quer como objecto vazio, na imagem que os outros constroem de si. A orquestra funciona aqui como a extensão do estado psíquico de Salomé e a tensão que significa a visão que a princesa projecta os outros terem de si. Isto é realizado através de pequenos segmentos instrumentais que intercalam o fluxo narrativo de Salomé, onde o compositor introduz progressivamente um material caracterizado por um movimento ascendente no registo em uníssono, realizado quer através de glissando, no caso da Harpa, das Trompas ou das cordas, ou de acordes arpejados, no caso das Flautas e da percussão. Este gesto ascendente, realizado por todo o efectivo de forma rápida, termina regra geral com um ataque forte, quer dos Crótalos, quer do Vibrafone, que é deixado a ressoar⁸⁶. A introdução deste material nesta secção ilustra o estado de agitação interior da personagem. Simultaneamente é conferido a este material um sentido de tensão pela carga implicada no texto a

⁸⁵ Este tipo de fragmentação dos materiais é bastante frequente quer em Pierre Boulez (por exemplo em *Pli Selon Pli*, 1957-1962), quer em Emmanuel Nunes (por exemplo em *Improvisation I: für ein Monodrama*, 2002-2003)

⁸⁶ Cf. Anexo XIII - excerto de análise de gesto ascendente e ataque em segmento instrumental na primeira secção do segundo acto da ópera *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc. 210 a cc. 217, pg. 53 e pg. 54).

que o material surge associado. Este surgirá posteriormente cantado por Salomé e pelas suas Aias, no decorrer do quinto acto, quando Salomé manda assassinar o Escravo às mãos do Capitão da Guarda, motivo pelo qual a sonoridade criada aqui, três actos antes da chegada a esse momento, pode ser compreendida como uma antecipação de um estado que ainda se encontra Pré-consciente na personagem, mas que em breve chegará à superfície. Este antecipa uma tensão que se acumula progressivamente e que o compositor gere como forma de transportar a capacidade relacional auditiva do ouvinte, no sentido de colocar desde já presente um objecto sonoro com uma carga trágica que terá posteriormente a sua plena materialização. Novamente, a abordagem aos materiais utilizados é bastante convencional e transparente, contudo, o tipo de relação estrutural que estes criam na obra, assume uma função dramática que une o conteúdo musical ao conteúdo narrativo, permitindo isto uma interpretação analítica da intenção simbólica do compositor.

Ao utilizar estes materiais na orquestra, sem texto ou vocalização, o compositor oferece-nos um vislumbre do material psíquico que compõe a personagem, materializando esse acumular de tensão através de arpejos e trilos no plano sonoro. Este material, que posteriormente no quinto acto constituirá uma materialização plena do poder destrutivo de Salomé no plano real, é aqui introduzido, ainda por desenvolver, como prenúncio da sede de destruição e morte que caracteriza a personagem. Na segunda secção do segundo acto, como forma de ilustrar a afirmação de Salomé "Mas eu sou a adormecida" (Libreto extraído da partitura, *O Sonho, II*, pg. 58) a paisagem musical que Pedro Amaral nos oferece é radicalmente distante da presente na primeira secção. Mais uma vez, o sentido do material musical acontece numa estreita relação com o texto. Aqui, no que diz respeito à orquestra, o compositor cria uma paisagem estática e trágica, através de uma fixação das alturas, no registo agudo, utilizando intervalos de segunda menor, sétima maior e trítono, que não só reforçam a ambiência dramática sugerida pelo texto, como se relacionam ao nível do conteúdo com os acordes da *quasi idee fixe* de Pessoa.

O contraste entre a primeira e a segunda secção do acto é conseguido pelo corte radical com a textura contrapontística da primeira secção, caracterizada por uma grande quantidade de movimento orquestral, como forma de ilustrar o

conteúdo do texto, e o carácter fundamentalmente harmónico da segunda. Os materiais da orquestra deslocam-se para uma sonoridade fixada, que ilustra o fatalismo presente no discurso de Salomé⁸⁷. O plano da enunciação é na segunda secção do segundo acto antecedido por uma figura de tercina com Dó#, no registo agudo do Vibrafone, que tomba num Dó# espalhado numa grande amplitude de registo na orquestra.

Encontramos também nesta secção, uma antecipação clara dos materiais que virão a compor o quarto acto, onde acontece o primeiro sonho. Quando Salomé afirma “(...) como uma chuva que é nevoeiro. Sou fatal (...)” (Libreto extraído da partitura, *O Sonho, II*, pg. 66-68) o compositor recorre pela primeira vez ao uso dos Triângulos, sonoridade que virá posteriormente a estar directamente associada à deslocação quer do plano consciente para o sonho, quer do sonho, para o consciente⁸⁸. A imagem linguística do nevoeiro é desta forma colocada em relação sonora directa, através do apontamento nos Triângulos, com o acesso ao plano inconsciente, através do sonho.

O segundo acto termina com um clímax de tensão face à afirmação de Salomé “Sou fatal como as noites e os Outonos, e no meu coração há já uma saudade de todos quantos matarei” (Libreto extraído da partitura, *O Sonho, II*, pg. 68-71), em que o compositor recorre pela primeira vez ao Tam-Tam e ao Bombo, com a orquestra a realizar ataques em fortíssimo. No final do segundo acto, o compositor reintroduz a *quasi idée fixe* de Pessoa, recorrendo à combinação da nota pedal Mib nas Trompas, nas cordas e na Harpa, e apresentando primeiramente uma citação da segunda progressão de clusters do primeiro acto⁸⁹ e de seguida uma retrogradação de um excerto da primeira progressão, que apresenta os clusters 3.2, 4.3 e 4.1⁹⁰. Pedro Amaral recorda-nos desta forma, recorrendo apenas ao discurso musical, um plano de multiplicidade fundamental na obra, o de Pessoa sonhador de Salomé, senão mesmo o de Pessoa, ele próprio Salomé, dividido entre o conflito de

⁸⁷ Cf. Pedro Amaral, *O Sonho*, 2010, cc. 231 a cc.261.

⁸⁸ Cf. com Anexo XIV

⁸⁹ Este segmento encontra-se compreendido entre o cc. 8 e o cc. 12.

⁹⁰ Cf. com Anexo X.

desejar o sonho como plano de materialização da vontade, face à castração que o real constitui.

3º Acto – O Desdobramento

Neste acto assistimos pela primeira vez a uma materialização dramática da ideia de sujeito-multiplicidade, através do desdobramento da personagem Salomé nas suas Aias. O desdobramento acontece, na perspectiva do discurso musical, num projectar do material vocal apresentado na personagem Salomé para as suas Aias. Este processo desenrola-se entre as três personagens, como se Salomé se encontrasse perante um espelho que lhe devolve a sua própria imagem, mas, ao encontrar-se perante o espelho, Salomé focasse e desfocasse a sua imagem, em função do que está dizendo. O objecto musical acontece assim, inicialmente, como se “filtrado” por diversos tipos de transformações orgânicas, que o aproximam e afastam da sua fonte original⁹¹.

Mais uma vez, podemos observar que a forma como os materiais são utilizados está intrinsecamente relacionada com o conteúdo do texto. Nesta medida, ao longo do terceiro acto, podemos verificar que a apresentação da ideia de sujeito-multiplicidade acontece ainda, principalmente, como desdobramento directo dos materiais da personagem Salomé para as suas Aias, tendo esta ainda um papel fundamental como identidade dominante, que progressivamente se vai derramando para as outras que, por sua vez, vão ganhando progressivamente controlo⁹².

Ainda que, de uma perspectiva narrativa, o acto possa ser compreendido em três partes, Pedro Amaral realiza aqui uma evolução das relações orquestrais com a voz que acompanha intimamente o fluir do texto. Isto é, dada a natureza transitória entre o estado de vigília e o estado do sonho, de forma a materializar a complexidade implicada na deslocação de um estado para outro, o compositor recorre ao longo do terceiro acto a uma exposição de diversos materiais transversais a diversos estados das personagens e momentos da ópera.

⁹¹ Cf. Anexo XV - análise de desdobramentos da voz em excerto do terceiro acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.311 a cc.325; pg. 75 a pg. 79)

⁹² Cf. Anexo XVI - excerto de desdobramento na voz, iniciado por Aia II, no terceiro acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.336 a cc.340; pg. 81 e 82)

Encontramos neste andamento três tipos de organização do discurso vocal principais. O primeiro, já apresentado nos anexos XV e XVI, consiste num desdobramento dos materiais de uma personagem para as outras, seja transformado, como no anexo XV, ou decalcado, como no anexo XVI, em que os materiais se afastam ou se aproximam, num contínuo focar e desfocar da identidade que se desdobra. O segundo acontece como diálogo entre Salomé e as suas Aias. Dado que nos encontramos num plano transitório entre o sonho e o real, este tipo de discurso é precisamente o que nos prende ao plano real, em que a articulação ainda acontece de uma personagem para as outras⁹³. A terceira forma de interacção no discurso musical acontece, no plano oposto da anteriormente referida, precisamente como antecipação do sonho, que começa aqui a acontecer. Este material apresenta já uma fusão entre Salomé e as suas Aias, materializada em discurso musical através de um fluir do discurso de umas vozes para as outras, em que o desdobramento acontece sem sobreposição propriamente dita. Uma voz vocaliza o texto e as outras ornamentam com vocalizações⁹⁴. Ao nível vocal, Pedro Amaral realiza desta forma uma deslocação progressiva para uma fusão, quer ao nível do conteúdo linguístico, quer sonoro, entre Salomé e as suas Aias.

No que diz respeito aos materiais desenvolvidos na orquestra, neste acto o compositor reutiliza bastante do material já apresentado nos dois actos anteriores e, simultaneamente, apresenta pequenos momentos que fazem referência ao material específico que será desenvolvido nos actos posteriores, em particular, os materiais do quarto e sétimo acto. Dado que estes são os actos que apresentam o plano do sonho, podemos observar estas alusões como representativas do papel do terceiro acto enquanto plano transitório entre o real e o sonho, sendo que, de uma perspectiva narrativa, a utilização destes materiais, tem um sentido quase atemporal, simultaneamente referenciando o passado e prevendo o futuro.

A estrutura do acto pode ser compreendida como um desenvolvimento contínuo de pequenas amostras de elementos que assumem preponderância no

⁹³ Cf. Anexo XVII - excerto de diálogo entre as Aias e Salomé, no terceiro acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.380 a cc.388; pg. 92 e 93)

⁹⁴ Cf. Anexo XVIII - excerto de alusão ao material de fusão da identidade onírica, no terceiro acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.526 a cc.541; pg. 126 a pg.130)

corpo da obra, pelo que é importante focar particularmente os materiais que o compositor utiliza no demarcar da estrutura narrativa verificada na análise do libreto.

A primeira parte do terceiro acto termina com a afirmação "Será como um canto que cantemos juntas num sentido, e cada uma por sua vez na voz" (Libreto extraído da partitura, *O Sonho, III*, pg. 110-114). Como forma de criar uma barreira clara entre o final do primeiro momento, em que Salomé pede às suas Aias que sonhem consigo, e o segundo momento, em que Salomé realiza uma afirmação do sonho através da desvalorização do valor da história, enquanto objecto de valor abstracto e meramente construído no plano consciente, Pedro Amaral apresenta, pela primeira vez, o trio de Flautas na sua função de *quasi idée fixe* de Salomé, tal como será posteriormente desenvolvido no sétimo acto. Este material, ainda que aqui de forma meramente ilustrativa, afirma já uma antevisão da possibilidade de dissolução do discurso linguístico no discurso musical, afirmando assim o paralelismo entre a valorização do sonho como manifestação do inconsciente sobre o real, enquanto construção limitada pela possibilidade de conhecimento.

Outro ponto importante ao nível da significação musical dá-se a meio da segunda parte do acto, no compasso 546, quando, após Salomé afirmar "Os livros grandes que meu pai lê" (Libreto extraído da partitura, *O Sonho, III*, pg. 131), Pedro Amaral apresenta brevemente os materiais do primeiro acto, recordando aqui a *quasi idée fixe* associada à personagem de Pessoa. Desta forma, o compositor, sem qualquer recurso linguístico, imediatamente nos transporta para uma afirmação profunda da dimensão de multiplicidade implicada na sua abordagem ao texto. O pai de Salomé, mais que Herodes, é Pessoa, oferecendo assim uma imagem complexa da problemática da heteronímia, através da possibilidade de compreensão de Pessoa como pai de si mesmo, na construção da multiplicidade de sujeitos que o compõem.

Entre o compasso 610 e o compasso 640, Pedro Amaral, de forma a reafirmar o pedido de Salomé repete integralmente a parte desenvolvida entre os compassos 424 e 454.

Na última parte do acto, quando as Aias aceitam finalmente acompanhar o sonho de Salomé, os materiais são apresentados numa precipitação vertiginosa que culmina numa sequência de ataques do *tutti*, à excepção do trio de Flautas e do

Contra-Baixo que, regressando aos materiais do sétimo acto, realizam finalmente a deslocação do plano consciente para o plano do sonho.

4º Acto – O Sonho

O quarto acto da ópera é o primeiro momento em que entramos completamente no reino dos sonhos de Salomé. Tal como observado anteriormente, este acto encontra-se, ao nível do libreto, dividido em duas secções. No que diz respeito à estrutura formal, o quarto acto reflecte a estrutura do libreto, encontrando-se também dividido em duas secções cantadas com texto, intercaladas por uma secção instrumental. No decorrer da primeira secção encontramos-nos num plano imaginário/premonitório do sonho de Salomé.

O acto inicia com o recurso aos Triângulos, objecto que havia já anteriormente sido brevemente introduzido, enquanto veículo sonoro alusivo ao plano do sonho, sendo aqui, claramente utilizado como veículo sonoro de significação do plano inconsciente de Salomé.

Ao nível vocal, dá-se um longo vocalizo, realizado pela personagem da Aia II, sem qualquer recurso a texto. Este é orquestrado por articulações que as Flautas espelham da voz, afirmando abertamente a comunhão da Aia com Salomé, dado ser esta a sua *quasi idée fixe*. Este elemento virá a ser utilizado como significante de um afastamento do plano consciente para um inconsciente profundo, no sétimo acto, onde o sentido da palavra desaparece. A relação sonora estabelecida entre o vocalizo sem texto, os apontamentos movimentados das Flautas sustentadas por um campo harmónico que sustenta as alturas Dó5/ Sol4/ Dó#4 nos Violoncelos, criam uma deslocação sonora que simultaneamente quebra com o material anteriormente associado ao plano real, mas igualmente lhe oferece continuidade formal. O plano do sonho, ainda que distinto do plano real, funde-se sonoramente com as propriedades deste.

Na primeira secção do quarto acto, ao nível da voz, podemos observar que, tal como anunciado pelo material apresentado no terceiro acto, o desdobramento da identidade de Salomé nas suas Aias é completo, estando, regra geral, uma voz a cantar o texto, enquanto que as outras duas vozes a ornamentam com vocalizações

sem texto⁹⁵. A construção sonora do sonho é, desta forma, ao nível da voz, partilhada por Salomé e pelas suas Aias. As três personagens cantam o texto num fluxo contínuo que se desloca entre uma das personagens que canta o texto, enquanto as duas restantes realizam vocalizações em torno desta, e um processo de repetição e espelho do material afirmado numa das vozes que se derrama para as outras. Nesta secção do sonho não há conflito ou desdobramento entre as vozes. A articulação entre elas ocorre de forma contínua, como se de apenas uma se tratasse. A imagem que Pedro Amaral cria, ao gerar um plano de continuidade fluida entre as vozes das três personagens, remete-nos para a afirmação de Freud anteriormente explorada⁹⁶, onde o psicanalista defende a ausência de conflito no plano inconsciente, na medida em que este plano escapa à necessidade de razão, podendo os paradoxos e contradições implícitos à existência humana coexistir sem conflito. Esta secção termina com a introdução de uma ladainha, murmurada como uma prece pelas três sopranos. Este é o único momento da ópera em que o compositor quebra com a articulação do texto cantada, colocando as personagens, dentro do plano do sonho, a vocalizar quase num êxtase religioso o texto “e o Deus viria em sua hora, porque para quem sonha não há hora nem se desencontra a alma com o seu destino”. (Libreto extraído da partitura, *O Sonho*, IV, pg. 188)

A secção instrumental intermédia toma os materiais que estavam a ser desenvolvidos pelas Flautas, ao longo da primeira secção do primeiro acto e espalha-os pela orquestra, criando uma textura tímbrica bastante diversificada e agitada, semelhante à apresentada na secção instrumental do segundo acto. A agitação presente nesta secção materializa ao nível sonoro a deslocação da primeira secção em que, de forma encoberta pela personagem de João Batista, Salomé manifesta o seu desejo de comando sobre o pensar do mundo, para a segunda secção narrativa, em que o desejo de destruição de Salomé assume um carácter bastante mais explícito, como se no decorrer do próprio sonho o conteúdo psíquico se revelasse a si próprio.

⁹⁵ Cf. Anexo XIX - excerto de material da voz no quarto acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.714 a cc.719; pg. 173 e 174)

⁹⁶ Cf. página 18.

Na segunda secção do quarto acto, a identidade de Salomé encontra-se totalmente absorvida pelas suas Aias, sendo esta realidade materializada na obra através de um isolamento de cada uma das personagens das outras, tendo cada uma das três uma parte individual na narração do sonho.

Tal como no segundo acto, o quarto acto encontra-se dividido em duas partes contrastantes devido à natureza distinta dos elementos que compõe a primeira e a segunda parte do sonho de Salomé. Igualmente como no segundo acto, no que diz respeito à orquestra, a primeira parte é preponderantemente movimentada, contrapontística e dinâmica, e a segunda é consideravelmente mais estática, dando-se uma fixação das texturas harmónicas de cada grupo instrumental, ornamentada apenas pela Harpa e pelas percussões, que realizam pequenos apontamentos de forma a realçar o conteúdo trágico do plano de enunciação realizado pelas personagens⁹⁷.

A ideia de sujeito-multiplicidade atinge neste acto, por nos encontrarmos num plano onírico, um estado extremo, chegando ao ponto em que o grau de multiplicidade é tal, que as personagens deixam ser elas próprias e são apenas uma.

Observamos aqui que o objecto de multiplicidade Salomé realiza uma fusão que a torna simultaneamente una e múltipla, no universo de si mesma.

5º Acto – Epifania e Morte

No início do quinto acto, Salomé é acordada pelo barulho da chegada da cabeça de João Baptista.

Este acto, tal como o terceiro, oferece-nos a observação de um estado transitório e por vezes ambíguo entre o sonho e a realidade. No decorrer de todo o acto é quase impossível determinar se a personagem Salomé se apercebeu do seu acordar, ou se simplesmente se encontra num estado intermédio da consciência entre o sonho e a vida.

Pedro Amaral materializa o limbo entre o retorno à consciência e a dificuldade de Salomé de abandonar o estado de materialização de poder atingido

⁹⁷ Cf. Anexo XX - excerto do ambiente estático que compõe a segunda parte do quarto acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.836 a cc.840; pg. 201)

no sonho através de uma deslocação constante entre materiais que simultaneamente nos transportam auditivamente para o passado e nos referenciam o futuro da obra. De uma perspectiva estrutural, o quinto acto balança entre a presença sonora dos elementos que compõem o sonho e a materialização plena da figura arpejada, introduzida no segundo acto, configurada por uma deslocação ascendente no registo que se fixa numa altura que fica suspensa quer na voz, quer na orquestra, figurando aqui este objecto o culminar do prenúncio de desgraça, violência e desejo de morte, preparado e sugerido pelo material referido até aqui.

No que diz respeito à voz, regressamos, no início do acto, a uma utilização fragmentada dos materiais que se deslocam de umas vozes para as outras. Isto acontece, não apenas através de um decalque transformado dos materiais, como anteriormente, mas também como um eco que se expande, contrai, muda de sentido, ao nível intervalar, reflectindo o acordar abrupto de Salomé e suas Aias⁹⁸.

A deslocação pelo processo do sonho, e a incerteza, em relação à própria consciência do estado de vigília de Salomé, é materializada por Pedro Amaral, simultaneamente, num acentuar da complexidade dos processos utilizados para apresentar a voz, nas suas diversas fragmentações, mas também, através de um recurso a homoritmia, como forma de retratar um estado de aproximação da identidade, mas não uma fusão, apenas possível no plano dos sonhos⁹⁹.

Este acto concentra em si uma grande diversidade de planos de multiplicidade. Observemos, nomeadamente, a dicotomia sonho/realidade (consciente/inconsciente), na deslocação ambígua de Salomé e das suas Aias entre ambos os planos que o compositor ilustra aqui através de uma constante modulação entre materiais distintos; a relação Escravo/Salomé, que aqui é apresentada como relação de poder invertida, na medida em que o Escravo desmente a realidade sonhada de Salomé, materializando a complexa relação de Salomé com o real, simultaneamente detentora de poder e objecto subjugado; a relação

⁹⁸ Cf. Anexo XXI - análise de relações em excerto da voz no quinto acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.936 a cc.940; pg. 222 e pg. 223)

⁹⁹ Cf. Anexo XXII - homoritmia em excerto do quinto acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.981 a cc.984; pg. 232)

Salomé/Capitão da Guarda, caracterizada por poder e submissão, ascese e sensualidade. Pedro Amaral ilustra a distância psicológica destas personagens relativamente a Salomé, recorrendo a uma orquestração que acompanha directamente o fluxo do diálogo entre as personagens, ilustrada pelo contraste tímbrico entre o vibrafone, que acompanha o discurso de Salomé, e a marimba baixo, que acompanha o discurso quer do Escravo, quer do Capitão da Guarda. O quinto acto culmina o seu carácter dicotómico na relação morte/vida, violência e passividade, materializada na morte do Escravo; por fim, o plano último que interliga esta complexa multiplicidade, Pessoa, que atravessa o acto, como espectador de si mesmo. Pedro Amaral realiza esta multiplicidade criando um ambiente de constante transição entre materiais contrastantes, que nos apresentam o jogo entre planos de grande complexidade de movimento contrapontístico e planos harmonicamente estáticos, inserindo momentos que jogam com a memória associativa do ouvinte, rememorando o plano do sonho através do recurso ao jogo de Triângulos e Crótalos, terminando o acto com uma reintrodução dos elementos que constituem a *quasi idée fixe* de Pessoa que, de forma subtil se encontravam já presentes, na utilização de notas pedal na Harpa e nas Trompas. A *quasi idée fixe* de Pessoa é apresentada, salvo os primeiros seis compassos, como citação do material apresentado no segundo acto.¹⁰⁰

6º Acto – Largo Desolato

O sexto acto introduz a presença de Herodes e o tema distinto que o acompanha, executado pelas cordas.

A utilização deste tema proporciona um contraste revelador da distância abissal entre Herodes e Salomé, de cuja personagem é acompanhada pelas Flautas.

Este acto materializa o terrível acordar de Salomé, confrontada com a realidade real, que destrói, às mãos de Herodes, todo o poder do seu sonho, enquanto seu. Salomé apercebe-se neste acto que nem no mundo dos sonhos se encontra verdadeiramente livre do poder de seu pai, nem aí o seu poder lhe permite

¹⁰⁰ Entre o compasso 1208 e o compasso 1218, o compositor reutiliza o material apresentado entre o compasso 299 e 309.

controlo sobre o que acontece. A realidade confirma-lhe a verdade do seu sonho, mas no seu desespero de que o controlo da verdade seja seu e não de seu pai, figura que a domina e controla, Salomé nega o seu próprio sonho, tentando agora que a barreira entre sonho e realidade seja vencida.

No que diz respeito à voz, o compositor, apesar de indicar no início do acto que o papel de Salomé poderá ser a partir deste momento cantado pela personagem da Aia II, retira à personagem todo o sentido de desdobramento nas outras duas partes que a constituem enquanto identidade. Salomé canta sozinha, de forma a ilustrar o poder destrutivo que o real opressor tem sobre a vida pulsional da personagem.

Salomé é arrancada ao sonho pelo poder que o seu padrasto exerce sobre si. Salomé é confinada à sua insignificância enquanto objecto de desejo sensual, sem controlo, sem poder real criativo. Salomé é assim despida de tudo o mais que não seja essa identidade árida de ascese sensual.

O material orquestral que compõe o acompanhamento da personagem Herodes, realizado exclusivamente pelas cordas, desloca-se, quer harmonicamente, quer melodicamente, entre Mib e Dó#, utilizando estas alturas, quer como pontos estruturantes do discurso através de cadências sobre estas alturas, quer como pontos climáticos no registo agudo, quer como constituintes da estrutura harmónica do tema¹⁰¹. Tal como visto anteriormente, estas alturas não constituem objectos abstractos no contexto da significação musical da ópera em análise. A altura Mib encontra-se directamente associada à presença de Pessoa no corpo da narrativa, e a altura Dó# foi utilizada no segundo acto como charneira entre o discurso de Salomé e pequenas transições instrumentais que ilustravam o plano emocional da personagem. O recurso a estas alturas como organizadoras do discurso confere ao material sonoro da personagem Herodes um carácter diatónico, sugerindo modalidade, o que cria um contraste claro com o material das Flautas que caracteriza Salomé. Desta forma, Pedro Amaral cria musicalmente a personagem de Herodes, quer no seu significado em relação a Pessoa enquanto objecto auto-

¹⁰¹ Cf. Anexo XXIII - tema de Herodes no início do sexto acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.1219 a cc.1244; pg. 286-287)

referencial, quer ao nível do seu papel na narrativa. Herodes, enquanto manifestação directa de Pessoa ortónimo, oferece o paralelo entre o tipo de conflito da personagem (rei detentor de poder construtivo no real que se encontra subjugado ao poder sensual de Salomé e que nada pode fazer para o combater, uma vez que esse poder lhe é dado por si mesmo) e Pessoa, criador de criadores que o superam e ultrapassam literariamente. Ao nível da narrativa, a referência à relação Salomé/Herodes, evidencia a forma como o poder exercido pelo Tetrarca arranca Salomé do sonho para o conflito com a impossibilidade de escape à realidade.

No final do acto a *quasi idée fixe* de Herodes é reintroduzida, antecedendo os acordes em bloco, desta vez transposta para Mi natural, meio tom acima da sua primeira aparição no início do acto. Tal como a *quasi idée fixe* de Salomé, também a *quasi idée fixe* de Herodes acontece como extensão orquestrada da melodia cantada no plano da enunciação.

O sexto acto é assim construído por Pedro Amaral com uma sonoridade trágica e dramática, criada através da dicotomia presente no diálogo realizados pelo trio de Flautas (Salomé) e as cordas (Herodes) e, na secção final do acto, a utilização de acordes em bloco que marcam, de certa forma, a violência massiva das paredes do destino a que Salomé, por mais que sonhe, não poderá escapar. O carácter dramático é sugerido principalmente pela forma como o carácter agitado da *quasi idée fixe* de Salomé é subjugada à sonoridade harmonicamente arrastada das cordas, na realização da *quasi idée fixe* de Herodes.

Também na estrutura interna dos clusters em bloco, se encontra uma forte presença das alturas Dó# e Mib, acentuando, num material de natureza bastante distinta, a carga trágica do momento e o rigor formal que atravessa a obra na utilização dos materiais.

7º Acto – Analepse

Ao longo da obra, a orquestra constrói ela própria uma forma de acesso ao que nas personagens existe para lá do plano discursivo, entrecortando as vozes, com momentos que transparecem o seu estado emocional. Isto acontece quer este estado seja relativo à evocação de um plano onírico, como é o caso do quinto acto, em que Salomé já acordada continua a sonhar; quer seja o plano da violência

implícita ao desejo de sangue, como é o caso das figuras em arpejo ascendentes do quinto acto, no que decorre entre o diálogo de Salomé com o Escravo e com o Capitão da Guarda; quer seja o conteúdo trágico do sexto acto, em que o acesso à profundidade do drama de Salomé nos é dado pela orquestra, através de clusters em bloco, nos entremeios do seu diálogo com Herodes. Contudo, em ponto algum é, de uma perspectiva dramática, essa utilização do plano instrumental tão realizada como no sétimo acto. Aqui, o compositor coloca a personagem Salomé a sonhar novamente, e todo o conteúdo do seu sonho nos é dado pelas três Flautas. Desta forma, a utilização instrumental escapa à sua função típica de ilustração de um acontecimento, ou acesso ao que desse evento é não-verbal, mas torna-se sim acção propriamente dita. Salomé sonha e as Flautas, desde o segundo acto directamente associadas à personagem, materializam esse sonho tornando-se um plano de acção material da sua multiplicidade elas próprias, como uma nova camada de identidade da personagem.

O sétimo acto inicia-se assim, com Salomé novamente adormecida, desta vez a sonhar através do trio de Flautas que desenvolve um material que é continuamente apresentado desde o segundo acto, no sombrear e orquestrar a voz de Salomé. Aqui, tal como no tema de Herodes, ainda que a natureza de ambos seja bastante distinta, o compositor realiza uma abordagem semelhante ao nível das alturas. O tema de Salomé, de uma forma contrapontística, é também organizado em torno de duas alturas. Ainda que ao longo da exposição do temas das Flautas, no sétimo acto, o compositor "module" as alturas em torno das quais se desenvolve o material nas Flautas, estas mantêm-se sempre duas. O acto inicia-se com uma polaridade entre Sib e Sol# (Láb)¹⁰². Posteriormente, o compositor "modula" as relações de polaridade, articulando estas duas alturas com o previamente associado a Herodes Mib e Dó#. O material do trio de Flautas é posteriormente envolvido pela orquestra. Quando Salomé acorda, podemos ver que o seu papel é cantado pela personagem da Aia I, enquanto que o papel de Aia II, no acto anterior, a personagem

¹⁰² Cf. Anexo XXIV - tema de Salomé no início do sétimo acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.1409 a cc.1420; pg. 318)

que poderia ocupar o lugar de Salomé, pode agora ser realizado pela própria Salomé. Regressamos a um plano de Salomé debruçada sobre si mesma.

Na secção do sétimo acto que utiliza voz e texto, Pedro Amaral joga com diversos elementos sonoros que neste momento da obra já se encontram claramente demarcados ao nível do significado. Acontece aqui a referência clara ao sonho do quarto acto, quando Salomé se refere a João Batista, através do uso dos Triângulos; a referência a Herodes, através da introdução do seu tema nas cordas, que nos transporta ao desejo de morte e destruição de Salomé quando a personagem se refere à rendição de Herodes, permitindo-lhe pedir o que quisesse, através do movimento ascendente espalhado pela orquestra.

A identidade difusa e atormentada de Salomé já não é a sua própria identidade. Ela dança, porque o seu pai lhe ordena que dance, ela pede a cabeça porque o seu pai lhe oferece, e o seu poder é um sonho que ela própria não controla. Salomé desaparece progressivamente, tal como Pessoa na identidade dos seus heterónimos. No final do acto, a reintrodução da *quasi idée fixe* de Pessoa¹⁰³, recorda-nos precisamente esse plano, da presença e ausência do escritor nos seus próprios sonhos.

8º Acto – Epílogo

No oitavo acto, Herodes encontra-se sozinho em cena. Salomé, que já no sétimo acto se encontrava “ausente de si”, sendo o seu papel representado pela personagem da Aia I, aqui dilui-se finalmente num desdobramento final de si mesma, o sonho que é Salomé. A personagem é aqui descrita por um poema de Pessoa, cantado por Herodes, “Ao fundo do meu passado, Salomé dança ...”, sendo a sua presença, ou a presença da ideia de Salomé, materializada nas Flautas, de cuja *quasi idée fixe* entra em jogo com os materiais das cordas, que envolvem a

¹⁰³ A *quasi idée fixe* de Pessoa é apresentada, citando, entre os compassos 1560 e 1577, o segundo acto entre os compassos 292 e 309.

personagem de Herodes. A personagem é introduzida pela sua *idée fixe*, tal como esta aparece pela primeira vez, no sexto acto, iniciando-se em Mib.¹⁰⁴

O oitavo acto joga, ao nível musical, com a dicotomia gerada ao longo da ópera, entre os objectos sonoros de Salomé nas Flautas, e os objectos sonoros de Herodes nas cordas. Uma vez que o poder narrativo deste acto pertence a Herodes por completo, os elementos musicais característicos de Salomé, nomeadamente a acção do trio de Flautas, surge como espaço criado que atravessa a narração de Herodes, orquestrada pelo material desenvolvido nas cordas, continuamente associado a esta personagem.

O acto e a ópera terminam com o regresso ao material da *quasi idée fixe* de Pessoa, transportando de novo, agora a título de fecho da narrativa, a presença transversal e constante da personagem Pessoa. Esta é apresentada no momento final da ópera, citando integralmente as duas primeiras progressões de acordes do primeiro acto.

¹⁰⁴ A *quasi idée fixe* de Herodes é apresentada, citando, entre os compassos 1578 e 1583, o sexto acto entre os compassos 1219 e 1224.

Conclusão

Uma vez apresentada a análise é, primeiramente, fundamental sublinhar os motivos pelos quais, a nosso ver, a ópera *O Sonho* de Pedro Amaral constitui, enquanto universo de estudo e análise, um objecto estético do maior interesse. Tal como demonstrado, ao longo da presente dissertação, Pedro Amaral, através da gestão criativa de elementos dramáticos, literários e musicais, realiza um objecto que se propõe escapar ao universo dramático puramente imaginado. Pessoa vive na obra juntamente com os elementos que compõem a sua identidade múltipla, mais que através dos olhos de Pedro Amaral, através dos seus próprios olhos. O compositor oferece com a ópera, através da criação de um tecido relacional complexo, composto de multiplicidades e deslocações quer narrativas, quer auditivas que se articulam na formação de um todo, um espelho no qual convergem simultaneamente as diversas "caras [e] os gestos" de um Pessoa com vida própria. A criação desse plano de multiplicidades dramáticas, através da integração do próprio escritor como elemento subterrâneo da acção narrativa, cria um portal de acesso, no interior da própria obra, que permite vislumbrar o plano de interioridade do escritor. O compositor oferece assim a criação de um universo onde *devir* Pessoa se torna possível, não apenas através da compreensão analítica da complexidade construtiva dos elementos que compõem o objecto, mas através da experiência imediatamente sensível da obra.

Pessoa "o complexo", Pessoa "o numeroso"¹⁰⁵ insufla a acção da obra, e é através da abertura que Pedro Amaral cria, precisamente "entre o sono e o sonho"¹⁰⁶, que a própria acção de *Salomé* é transportada para lá do significado narrativo imediato. A abertura a esse universo é dada pelo compositor ao evidenciar Pessoa como observador de si mesmo, como criador de si mesmo e, simultaneamente, como destruidor de si mesmo.

A abordagem à presente dissertação foi, nesta medida, gerida entre a compreensão da forma como Pedro Amaral, quer através da gestão do texto, quer

¹⁰⁵ Cf. com página 24.

¹⁰⁶ Cf. com página 26.

através dos diversos planos de significação ao nível dramático e musical, coloca Pessoa enquanto elemento vivo na obra e, o que, para Pessoa, teriam sido alguns dos vectores fundamentais, na criação do texto *Salomé*. É na mediação entre o *como* Pedro Amaral integra Pessoa no drama, em particular, através da observação dos elementos que o compositor evidencia do escritor, no sentido de o tornar efectivamente transversal à acção, e os elementos que Pessoa coloca de si mesmo na criação deixada em aberto de *Salomé*, que Freud e Nietzsche, povoavam a obra.

Verificamos que, ao nível da realização musical, o compositor coloca Pessoa na acção dramática, não apenas pelo recurso à sua presença explícita, ou sequer pela criação de associações sonoras directas com Pessoa enquanto personagem, mas também através de recursos eles próprios subterrâneos. Ao criar contrastes entre as personagens, contudo mantendo presentes elementos que permitem sempre colocar em relação os conteúdos sonoros, simultaneamente individuando-as e interligando-as¹⁰⁷, Pedro Amaral atravessa a identidade fragmentada de Pessoa em planos de significação da própria estrutura relacional dos materiais.

Na ópera *O Sonho*, Pedro Amaral desloca-se além da mera utilização de um texto como veículo narrativo, como havia feito anteriormente com *Os Jogadores de Xadrez*. Ao integrar Pessoa como elemento vivo na acção, o compositor, tal como o próprio havia dito em relação ao escritor, "confere uma transcendência estética inesgotável, na multiplicidade possível das suas projecções. A obra torna-se um labirinto vasto, atravessado por inúmeros fios de Ariana e secretas salas de espelhos, onde cada leitor, incauto ou experiente, se perde de cada vez com a mesma jubilosa surpresa das primeiras visitas."¹⁰⁸

Ao tomar como sua tanto a organização do libreto como a composição da ópera, Pedro Amaral propõe-se à construção do labirinto em que "nas extremidades encontramos o criador e a criatura – é o deus que sonha o poeta ou o poeta que sonha o deus?..."¹⁰⁹

¹⁰⁷ Este tipo de abordagem é verificável na relação entre a *quais idée fixe* de Salomé e a *quasi idée fixe* de Herodes.

¹⁰⁸ Pedro Amaral, *Os Jogadores de Xadrez - fragmentos de uma dramaturgia*, relâmpago nº19, 2006, pp. 79-101.

¹⁰⁹ Pedro Amaral, *Notas de Programa: 'O Sonho'*, pg. 2, in www.pedro-amaral.eu

Bibliografia

Nota: As citações do libreto, foram retiradas directamente da partitura, a qual me foi cedida pelo compositor Pedro Amaral, dado ainda não se encontrar editada.

AMARAL, Pedro, *O Sonho*. Partitura cedida pelo autor; 2010

AMARAL, Pedro, *Os Jogadores de Xadrez - fragmentos de uma dramaturgia*, relâmpago nº19, 2006, pp. 79-101.

AMARAL, Pedro, *O Sonho que nasceu em Londres* in *Diário de Notícias*, 27 de Abril 2010.

ASSOUN, Paul-Laurent, *Freud and Nietzsche*, New York: Continuum, 2000.

CONSTÂNCIO, João, "On Consciousness: Nietzsche's Departure from Schopenhauer", *Nietzsche-Studien* 40 (2011), pp. 1-42.

FREUD, Sigmund, *A Interpretação dos Sonhos*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.

FREUD, Sigmund, *Textos Essenciais da Psicanálise - vol. I - O Inconsciente, os Sonhos e a Vida Pulsional*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 2001.

FREUD, Sigmund, *Textos Essenciais da Psicanálise - vol. II - A Teoria da Sexualidade*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 2000.

FREUD, Sigmund, *Textos Essenciais da Psicanálise - vol. III - Estrutura da Personalidade Psíquica e a Psicopatologia*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 1989.

FREUD, Sigmund, *Uma Recordação de Infância de Leonardo Da Vinci*, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.

LOPES, Teresa Rita, *Fernando Pessoa et le Drame Symboliste*, Paris: Diference, 2004.

LUPO, Luca, "Drives, Instincts, Language, and Consciousness in Daybreak 119: 'Erleben und Erdichten'", in: Constâncio, J./ Branco, M.JM., *As the Spider Spins: Essays on Nietzsche's Critique and Use of Language*, Berlin/ Boston, de gruyter, 2012, pp. 179-195.

NIETZSCHE, Friedrich, *A Gaia Ciência*, Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich, *A Genealogia da Moral*, Lisboa: Guimarães Editores, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich, *Crepúsculo dos Ídolos*, Lisboa: Edições 70, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo*, Mem Martins: Publicações Europa-América, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich, *Nachlaß*, 1885, KSA 11, 40[42]

NIETZSCHE, Friedrich, *O Anticristo*, Lisboa: Guimarães Editores, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich, *Para Além do Bem e do Mal*, Lisboa: Guimarães Editores, 2008.

PESSOA, Fernando - SOARES, Bernardo, *Livro do Desassossego*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

RIBEIRO, Nuno, *Fernando Pessoa e Nietzsche: O pensamento da pluralidade*, Lisboa: Verbo, 2011.

RIBEIRO, Nuno, *O Corpo Político e a Política do Corpo em Nietzsche e em Pessoa*, in *Actas das Jornadas de Jovens Investigadores de Filosofia - Primeiras Jornadas Internacionais*, Krisis - 2009, pp. 1-7.

Sites

<http://www.pedro-amaral.eu/>

[http://www.cadernosnietzsche.unifesp.br/en/home/item/63-heteronimia-e-perspectivismo---"espaco-literario"-e-multiplicidade-de-estilos-nos-pensamentos-de-nietzsche-e-pessoa](http://www.cadernosnietzsche.unifesp.br/en/home/item/63-heteronimia-e-perspectivismo---)

Vídeo/Audio

<http://www.youtube.com/watch?v=iu3UsUAYsZQ>

<http://www.youtube.com/watch?v=AYGlrxBRxYQ&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=5klMssGW670&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=EsTY2M27LQA&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=PKZGz91SOK8&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=3rGEEFvRjIM&feature=related>

http://www.youtube.com/watch?v=mhIGGJ1DP_o&feature=related

<http://www.youtube.com/watch?v=Q6zZLT21pKU&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=KIN2m1Js05k&feature=related>

http://www.youtube.com/watch?v=2Aw_v4Dzqsw&feature=related

<http://www.youtube.com/watch?v=ZgltFhgAJ0A&feature=related>

Bibliografia secundária

COOKE, Derryck, *The Language of Music*, Oxford: Oxford University Press, 1990.

GEMES, Ken, *Freud and Nietzsche on Sublimation*, in *Journal of Nietzsche Studies*, Issue 38, 2009, pp. 38 - 59.

JENSEN, Anthony K., *The Rogue of All Rogues: Nietzsche's Presentation of Eduard von Hartmann's Philosophie des Unbewussten and Hartmann's Response to Nietzsche*, in *The Journal of Nietzsche Studies*, Issue 32, Autumn 2006, Penn State: University Press, pp. 41-61.

MABRY, Sharon, *Exploring Twentieth Century vocal Music*, Oxford: Oxford University Press, 2002.

NATTIEZ, Jean-Jacques, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

OWEN, Peter, *Book Reviews: From Kant to Nietzsche. By Jules Gaultier*, Sage, 1961.

PORTER, James I., *Unconscious Agency in Nietzsche*, in *Nietzsche Studien Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung Band 27 Walter de Gruyter*, (Berlin, New York) 1998.

ZAMORA, Ângela, *A Noção da Dissolução do Sujeito em Nietzsche*, in *Mackenzie - Educação, Arte e Cultura*, nº3.

Anexos

Anexo I

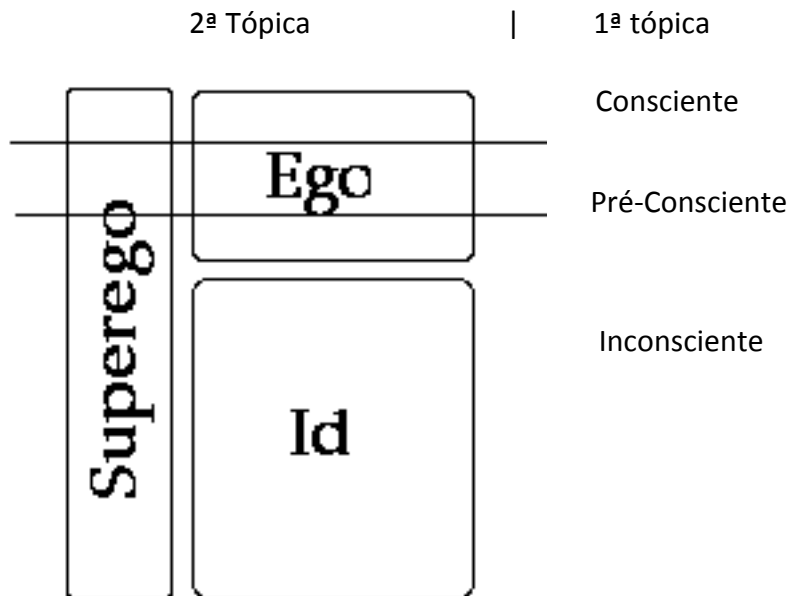


Imagem 1 – estrutura do aparelho psíquico segundo Freud.

Anexo II

a) **Baryton**
(le même chanteur
du rôle de Hérode)

b) **Bar.**

c) **Bar.**

Imagem 2 – excerto da voz no primeiro acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (a-cc.6; b-cc.12; c-cc. 13 e 14; pg.1 a 3)

Anexo III

(Harpa) 

Imagem 3 – excerto da harpa no primeiro acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.13 a cc.17; pg.3)

Anexo IV

[illegible]

Imagem 4 – excerto das cordas no primeiro acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.1 a cc.3; pg.1)

Anex V



Anexo X

Progressão 1

Progressão 2

Progressão 3

Progressão 4

Excerto de Progressão 1

Excerto de Progressão 2

Progressão 5

Imagem 10 - diagrama de análise intervalar da sequência de acordes utilizada nas cinco progressões que realizam a *quasi idée fixe* de Pessoa, Acto I da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral.

Anexo XI

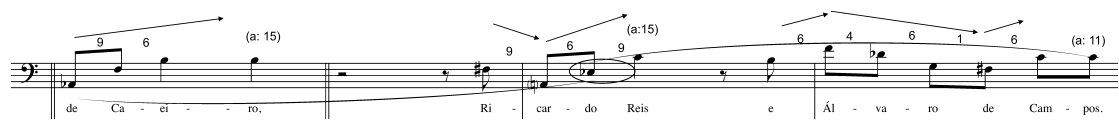


Imagem 11 – organização intervalar de heterónimos, na voz de Pessoa, da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.21 a cc.24; pg. 5 e 6)

"O Sonho" © Pedro Amaral

80

The musical score is for page 53 and includes the following parts and markings:

- Flûte 1, Flûte 2, Flûte 3 / Picc.:** Flute parts with dynamics *p*, *ppp*, and *mf*. A red box highlights a passage in measures 210-213, and a blue box highlights a passage in measure 216.
- Cor 1, Cor 2:** Horn parts with dynamics *ppp*, *mf*, and *f*.
- Perc. 1 (Vibra.):** Vibraphone part with dynamics *p* and *f*. A red box highlights a passage in measures 210-213.
- Perc. 2 (Glockenspiel):** Glockenspiel part with dynamics *f*.
- Perc. 3 (Cl. Tubes):** Clarinet in B-flat part with dynamics *f*.
- Harpe:** Harp part with dynamics *f* and *pp*. A red box highlights a passage in measure 213, and a blue box highlights a passage in measure 216.
- Cello 1, Cello 2, Cello 3, Cello 4, Cello 5:** Cello parts with dynamics *ppp*, *f*, and *pp*. A red box highlights a passage in measures 210-213, and a blue box highlights a passage in measure 216.
- C.basse:** Double bass part with dynamics *poco*, *p*, and *ppp*. A red box highlights a passage in measures 210-213, and a blue box highlights a passage in measure 216.

Tempo markings include *a tempo* (♩=72 cs.) and *ppp* (pianissimo). The score also features various time signatures (5/8, 3/8, 2/8, 2/4) and articulations like *Pizz.* (pizzicato) and *Arco* (arco).

The image displays a page from a musical score, specifically page 54. It features multiple staves for various instruments and voices. The instruments listed include Flute 1, Flute 2, Flute 3 (Piccolo), Cor 1, Cor 2, Perc. 1 (Vibraphone), Perc. 2 (Glockenspiel), Perc. 3 (Cl. Tubas), Harpe, Cello 1, Cello 2, Cello 3, Cello 4, Cello 5, and C. basse. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, *ppp*, *fz*, and *fz ppp*. There are also articulation marks like accents and slurs. A box labeled '215' is present, and large numbers (2, 5, 3, 2) indicate tempo or meter changes. Red and blue vertical lines are drawn across the score to highlight specific musical segments.

Imagem 13 - excerto de análise de gesto ascendente e ataque em segmento instrumental na primeira secção do segundo acto da ópera *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc. 210 a cc. 217, pg. 53 e pg. 54).

Flûte 1 *ppp* *p*

Flûte 2 *ppp*

Flûte 3 *ppp*

Cor 1 *ppp* *mf*

Cor 2 *ppp* *mf*

Triangles **4/4** **3/8** **5/4** **5/8 (à la ♫)** **3/8**

Perc. 1 *pp* *laissez vibrer*

Perc. 2 (Crotales) *pp* *laissez vibrer*

Perc. 3 *pp* *laissez vibrer* *gliss.* *laissez vibrer* *Marimba* *p*

Harpe *f* *laissez vibrer* *(loco)* *ff*

Salomé *chu - va que é ne - vo - ei - ro. Sou*

Cello 1 *ppp* *Sul Pont.* *ppp* *al niente* *pp subito* *Sul Tasto*

Cello 2 *ppp* *Sul Pont.* *ppp* *al niente* *pp* *Sul Tasto*

Cello 3 *ppp* *Sul Pont.* *ppp* *al niente* *Pizz. (pos. naturelle)* *mf*

Celli 4+5 *ppp* *ppp* *al niente* *pp*

C. basse *f* *p*

Imagem 14 - introdução dos Triângulos na primeira e terceira percussão, sob um plano harmónico estático, na segunda secção do segundo acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc. 274 a cc. 277, pg. 67).

Imagem 15 – análise de desdobramentos da voz em excerto do terceiro acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.311 a cc.325; pg. 75 a pg. 79)

Anexo XVI

Imagem 16 – excerto de desdobramento na voz, iniciado por Aia II, no terceiro acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.336 a cc.340; pg. 81 e 82)

Anexo XVII

Imagem 17 – excerto de diálogo entre as Aias e Salomé, no terceiro acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.380 a cc.388; pg. 92 e 93)

Anexo XVIII

[illegible]

Imagem 18 – excerto de alusão ao material de fusão da identidade onírica, no terceiro acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc 526 a cc 541; pg. 126 a pg. 130)

Anexo XIX

The image displays a musical score excerpt from the opera *O Sonho* by Pedro Amaral, specifically from the fourth act. The score is written for two vocal parts: Salomé and Aia II. The lyrics are in Portuguese. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are: "Ha - vi - a", "Um ho - mem", "que que ri - a um deus", and "[ah]". The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The lyrics are written below the notes. The score is marked with "Salomé" and "Aia II". The score is marked with "596" and "597". The score is marked with "3", "4", "2", "2", "11", "6", "3", "1", "2", "3", "2", "8", "9", "2", "6", "13", "9". The score is marked with "[ah]". The score is marked with "Um", "ho", "mem", "que", "que", "ri", "a", "um", "deus". The score is marked with "Ha", "vi", "a". The score is marked with "Salomé" and "Aia II". The score is marked with "596" and "597". The score is marked with "3", "4", "2", "2", "11", "6", "3", "1", "2", "3", "2", "8", "9", "2", "6", "13", "9". The score is marked with "[ah]".

Imagem 19 – excerto de material da voz no quarto acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.714 a cc.719; pg. 173 e 174)

The musical score for page 201 of "O Sonho" by Pedro Amaral is presented in a multi-staff format. The instruments and parts include:

- Flute 1 (Fl. en Sol):** Features a melodic line with dynamics *p* and *ppp*.
- Flute 2 (Fl. en Sol):** Features a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *ppp*.
- Flute 3 (Picc.):** Features a melodic line with dynamics *ppp*.
- Cor 1 and Cor 2:** Features a melodic line with dynamics *ppp* and *mf*.
- Percussion 1 (Vibra.):** Features a melodic line with dynamics *mf* and *pp*.
- Percussion 2 (Crotales):** Features a melodic line with dynamics *p* and *mf*.
- Percussion 3 (Marimba):** Features a melodic line with dynamics *ppp*.
- Harp:** Features a melodic line with dynamics *p* and *f*.
- Aia II:** Features a vocal line with lyrics: "Que - ro que fi - que ver - da - de - ca - no fu - tu - ro, to - mo ou - tros".
- Cello 1, 2, 3, 4, 5:** Features a melodic line with dynamics *ppp* and *mf*.
- C. basso:** Features a melodic line with dynamics *f* and *p*.

The score is in 5/8, 3/4, 2/4, 3/4, and 2/4 time signatures. It includes various dynamics such as *ppp*, *mf*, *p*, and *f*. Performance instructions include "à la la", "ben Sul Tasto", and "Arco ben Sul Tasto".

"O Sonho" © Pedro Amaral

Imagem 20 – excerto do ambiente estático que compõe a segunda parte do quarto acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.836 a cc.840; pg. 201)

Anexo XXI

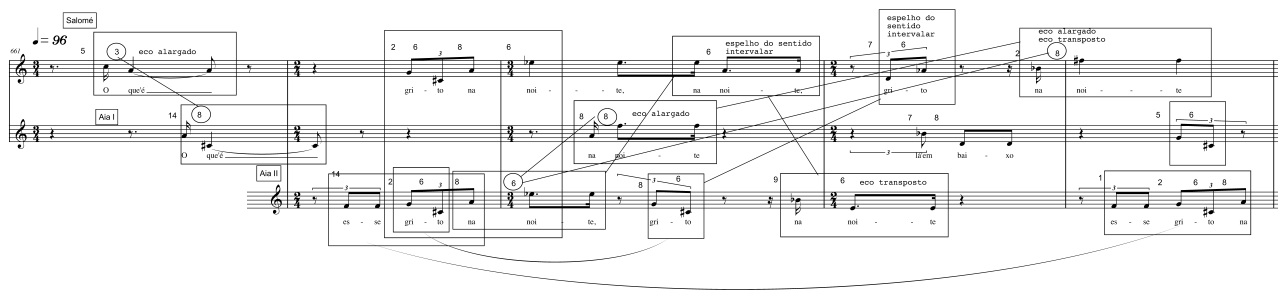


Imagem 21 – análise de relações em excerto da voz no quinto acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.936 a cc.940; pg. 222 e 223)

Anexo XXII

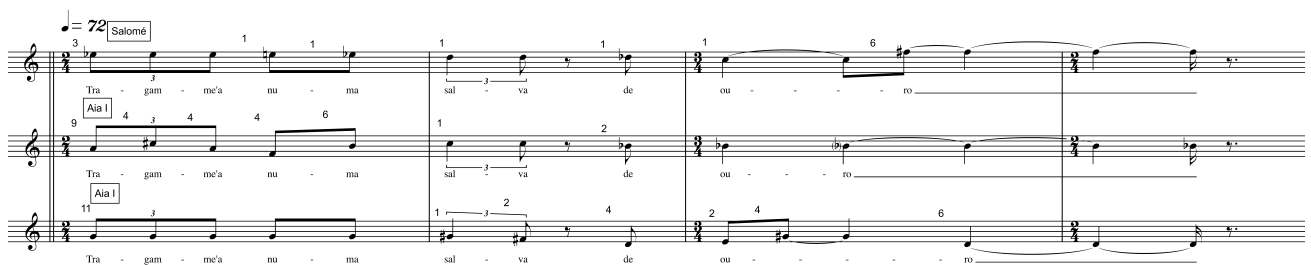


Imagem 22 – homoritmia em excerto do quinto acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.981 a cc.984; pg. 232)

[illegible]

Herodes

Que ma - li - cia fez que se trou-xa - ra - qui es - ta co - he-ça que pe -

1235

5/8 3/8 2/4 7/8 3/4

Cello 1

Cello 2

Cello 3

Cello 4

Cello 5

Chasse

Herodes

di me fa - re va del? Quem a des - vi - ou _____ des nra o - lha por os tra?

1240

3/4 5/4 3/4 7/8 2/4 7/8

Celli 1+2

Cello 3

Cello 4

Cello 5

Chasse

Pizz.

Pizz. *p*

Pizz. *p*

Pizz. *p*

Pizz. *p*

Imagem 23 - tema de Herodes no início do sexto acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.1219 a cc.1244; pg. 286-287)

7. Analepse

7 Commode, sans traîner 1410 $\frac{3}{4}$

$\frac{4}{4}$ *Rit.* *Accel.* $\frac{2}{4}$ *a tempo* $\frac{3}{4}$

Flûte 1

Flûte 2

Flûte 3

$\frac{3}{4}$ 1415 $\frac{4}{8}$ $\frac{3}{4}$

Flûte 1

Flûte 2

Flûte 3

$\frac{3}{4}$ 1420 $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$

Flûte 1

Flûte 2

Flûte 3

Imagem 24- Tema de Salomé no início do sétimo acto da ópera, *O Sonho*, de Pedro Amaral (cc.1409 a cc.1420; pg. 318)

Libreto extraído da ópera "O Sonho"

1- INCIPIT (fragmento da Carta a Casais Monteiro – 13/01/1935)

(Fernando Pessoa) [BAR.]: Eu vejo diante de mim, no espaço incolor mas real do sonho, as caras, os gestos de Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos.

2- MONÓLOGO DE SALOMÉ (*Salomé*, Fernando Pessoa – organização da narrativa realizada por Pedro Amaral)

[SALOMÉ] – A minha beleza faz os homens sonâmbulos, e o encanto da minha voz distrai-os de sonhar. As suas preferidas odeiam-me sem saber se existo, porque entre as palavras vagas dos seus discursos amorosos, a minha imagem embarga as frases e elas sentem-me passar, como um canto de sereia, nos esquecimentos da voz, e nos abrandamentos dos braços e das mãos, que cingem ou que apertam. Sou o perfume que, uma vez sonhado, lhes faz aura à imaginação, e não poderão ter esposa, nem noiva, nem até irmã a que acarinhem, porque se lembram de que eu sou a princesa que um dia lhes foi toda a vida.

Os escravos rastejam com os olhos quando mal me podem olhar. Passo entre as alas dos soldados e sinto-os que tremem como folhas ao vento. Levarão saudades desse momento como de uma grande maldição, e acordarão nas grandes noites de estio, quando o suor entra na alma, pávidos da memória sinistra que vive do meu perfil entrevisto, dos meus olhos desviados, do recorte das minhas sobrancelhas muito negras contra a pele morena muito branca da minha fronte coroadada de sombras.

As escravas invejam-me com amor, e cada uma sonha, a sós com o leite sem outro peito, em como haveriam seus olhos de fazer amar os cães, e seus gestos de fazer relinchar os cavalos, nas grandes noites em que a virgindade se sente nas entranhas. Os gatos roçam-se contra as minhas pernas e sentem-se tigres até ao sexo. As aves cantantes calam-se quando passo, e as rosas altas roçam pela minha face porque eu tenho o privilégio dos caminhos.

Mas eu sou a adormecida.

Eu, filha de Herode, não tenho dia em que não queira a noite nem noite que não anseie pelo dia. A minha vida é uma planície a que se segue outra planície. Não raia sol que me traga a alegria do outro, nem lua que me lembre mais os sonhos.

Dizem que sou a maravilha, mas eu não sei quem sou.

Habita em mim um fluido de desastres que cai sobre as épocas futuras como uma chuva que é nevoeiro.

Sou fatal como as noites e os Outonos, e no meu coração há já uma saudade de todos quantos matarei.

3 – O DESDOBRAMENTO

[SALOMÉ (Aia1 e Aia2¹¹⁰)] – Trazei, disse, vossos sonhos para este terraço de onde se vê o mar. Quero sonhar convosco em voz alta, e que a minha voz teça com as vossas o casulo de uma história em que nos fechemos da vida.

Sinto-me menos imortal que as cousas que sonho. Quando o sol nasce ou morre, a minha sombra é infinita. Projecto-me quando sonho sobre todas as épocas. Quando sonho sinto que não morro. É quando acordo, e escuto com o meu sangue, que eu ouço passar a vida.

Sonharemos o mesmo sonho. Se o sonharmos todas, ele será mais belo do que é, e terá uma vida longínqua e trémula como a candeia das imagens que vivem no fim do mundo.

[AIA1(Aia2¹¹¹)] - Mas como, senhora, sonharemos juntas?

[SALOMÉ] – Se uns vivem juntos, porque não sonharão juntos outros? Há alguma diferença entre o sonho e a vida?

AIA1 - Tenho sono, e gostaria de sonhar; mas não quero dormir, porque os sonhos, quando se dorme, são de outra alma, e cruzam-se com os que desejaríamos ter, como os peregrinos nas encruzilhadas.

[SALOMÉ (Aia1 e Aia2)] – Eu farei para mim um sonho, e esse sonho será uma história. Irei contando alto essa história, e vós ouvireis e sonhá-la-eis comigo. Uma ou outra de vós, quando a história lhe for ensopando a alma, me irá dizendo o que vê na alma dessa história, e que eu me esquecesse de contar.

Será como um canto em que cantemos juntas num sentido, e cada uma por sua vez na voz.

Dizei-me que pode ser assim, para que eu possa sonhar a história que há-de ser.

[AIA1] – Se a história for bela, senhora, será pena que fosse apenas sonho; se não for bela, será pena que se houvesse contado.

[SALOMÉ (Aia1 e Aia2)]– Se a sonharmos bem e for bela, e por isso a sonharmos bem, será mais que um sonho, nalgum lugar, nalgum momento, ela terá de ser, porque as coisas que acontecem não são senão como são narradas depois.

O que aconteceu ninguém o sabe, porque ninguém sabe o que está acontecendo; os olhos têm a venda de ver e os ouvidos estão tapados com o ouvir.

Os livros grandes que meu Pai lê contam coisas maravilhosas do passado. Essas coisas são narradas, porém talvez nunca se dessem. Mas as coisas deram-se porque são narradas.

¹¹⁰ - Desdobramento do discurso de Salomé, fragmentado nas Aias. A natureza do desdobramento evolui ao longo da obra, em função do contexto que rodeia a personagem Salomé.

¹¹¹ - Desdobramento do discurso da Aia1, na Aia2.

Que temos nós com o que foi? O que foi é morto e como se não fora nunca. O mais é pensar de loucos ou de crianças, que querem a verdade ou a lua nas grandes noites de verão, como esta em que a alma é ampla e triste.

[SALOMÉ (Aia1 e Aia2)]¹¹² - Eu farei para mim um sonho, e esse sonho será uma história. Irei contando alto essa história, e vós ouvireis e sonhá-la-eis comigo. Uma ou outra de vós, quando a história lhe for ensopando a alma, me irá dizendo o que vê na alma dessa história, e que eu me esquecesse de contar.

[AIA1(Aia2)] – Assim seja, senhora, e sonhemos. Começai vós que quereis começar, e tendes a voz das fontes escondidas, e os gestos, quando acaso os abris, das palmeiras que mostram que há vento, quando não há vento que toque as pálpebras nem brisa que roce na face a distração dos cabelos.

[SALOMÉ] - Esperai, que quero ver...

4 – O SONHO

[SALOMÉ, AIA1, AIA2]¹¹³ - Havia, no deserto para além do deserto, entre a parte dos desertos que é rochedos, e a solidão é mais dura do que nas areias e a alma mais triste que ao pé das palmeiras, um homem que queria um deus, porque não havia deus dos homens que habitassem naqueles desertos nem naquela alma. Queria um deus com mais sede que a da água, e mais fome que a dos frutos que são como água e são doçura, e para os quais as crianças estendem o olhar e a mão. Esse homem chamava-se João, porque no meu sonho se chama João. É um nome de entre os hebreus, mas não há felizmente profeta ou rabino de entre eles que ainda usasse dele. Esse homem clamava nos desertos a vinda do deus que queria, e clamava-a porque a queria e não porque ela houvesse de ser. Mas ele clamava tanto que sem dúvida o ouviria esse deus que ele estava criando.

E o deus viria em sua hora, porque para quem sonha não há hora, nem se desencontra a alma com o seu destino.

Quero, com todo o meu sonho, que este sonho seja verdadeiro. Quero que fique verdade no futuro, como outros sonhos são verdades no passado. Quero que homens morram, que povos sofram, que multidões rujam ou tremam, porque eu tive este sonho.

Quero que o profeta que imaginei crie um deus e uma nova maneira de deuses, e outras coisas, e outros sentimentos, e outra coisa que não seja a vida. Quero tanto sonho que ninguém o possa realizar. Quero ser a rainha do futuro que nunca haja, a mãe virgem e estéril dos deuses que sejam amaldiçoados, dos deuses que nunca serão.

¹¹² - Primeira repetição.

¹¹³ - Fusão em identidade múltipla, de Salomé com as suas Aias.

5 – EPIFÂNIA E MORTE

[SALOMÉ (Aia1 e Aia2)] - O que é esse grito na noite, lá em baixo?

[ESCRAVO] – Trouxeram ao tetrarca a cabeça de um bandido.

[SALOMÉ (Aia1 e Aia2)] – Tragam-me a cabeça do bandido. Tragam-ma numa salva de ouro.

De quem é essa cabeça?

[ESCRAVO] – De um bandido que matava nas aldeias.

[SALOMÉ (Aia1 e Aia2)] – Não quero que seja de um bandido que matava nas aldeias. Quero que seja de um santo que criasse deuses.

[ESCRAVO] – Era de um bandido que matava nas aldeias.

[SALOMÉ (Aia1 e Aia2)] – Aproxima de mim a salva.

Vede como as pálpebras podem ser de um sonhador, e a boca de um pecador arrependido ou de um asceta que nunca pecou.

As faces têm rugas, podem ser de vigília ou de ódio, mas isso importa pouco, porque estamos criando a história.

Afasta um pouco mais a cabeça. Quero vê-la, mas não quero vê-la bem. Afasta mais ainda. Aí, onde está, a luz do luar dá-lhe como um malefício. Quantos luars mais lhe não darão no sonho que outros terão do meu! Leva-a mais para longe. Estou cansada. Sonhei demais.

Que homem era esse?

[ESCRAVO] – Era um bandido que matava nas aldeias.

[SALOMÉ (Aia1 e Aia2)] – Não te disse que essa cabeça era a de um santo que fazia deuses? Chamai o capitão da guarda, o que é louro e triste.

[CAPITÃO DA GUARDA] – Chamaste-me, senhora?

[SALOMÉ (Aia1 e Aia2)] – Chamei. Está ali um homem com uma salva.

[CAPITÃO DA GUARDA] – Senhora, vejo.

[SALOMÉ] – Na salva está a cabeça de um santo que criava deuses. Reparais no homem que tem a salva na mão?

[CAPITÃO DA GUARDA] – Senhora, reparo.

[SALOMÉ (Aia1 e Aia2)] – Esse homem desmentiu-me. Quero que mateis esse homem.

[CAPITÃO DA GUARDA] – Senhora, que mate esse homem?

[SALOMÉ (Aia1 e Aia2)] – Não é matar vosso mister?

[CAPITÃO DA GUARDA] – Senhora, que mate esse homem?

[SALOMÉ] – Tendes a espada e a minha ordem. Que mais razão podeis pedir ao destino?

O capitão desembainha a sua espada e mata o Escravo. Este, por sua vez, tomba no palco, lentamente e em silêncio.

Entra o Tetrarca.

6 – LARGO DESOLATO

[HERODES] – Que novo sonho é este, ou que novo capricho? Que malícia fez que se trouxesse aqui esta cabeça que pedi me fosse levada? Quem a desviou dos meus olhos para os teus?

[SALOMÉ] – É a cabeça de um bandido que matava nas aldeias.

[HERODES] – Não é. Esta é a cabeça de um santo que estava a criar deuses pelos desertos.

Mandei-o matar e quis que me trouxessem a sua cabeça.
Porque foi que a pediste?

[SALOMÉ] – Porque foi que a pedi? Não sei. Não sei.

Que foi isso que disseste, senhor que me tira a alma toda do coração. Não digais que me disseste a verdade Ah, que talvez o sonho não crie mas veja.

[HERODES] – Que vinho de luar te embebedou? Aquela cabeça é de um santo que cantava nos desertos a memória dos deuses futuros.

[SALOMÉ] – Não era de um bandido que matava nas aldeias. Pai, tenho sono. Retirai-vos pai, tenho sono, quero dormir. Deixai a salva aí no chão, com a cabeça.

7 – ANALEPSE

A partir deste momento o papel de Aia2 pode ser realizado pela soprano que interpreta a personagem Salomé

[AIA2] - O que é que vós sonhastes?

[AIA1]¹¹⁴ - Que o meu pai dava um banquete e eu dançava diante dos convivas.

De tal maneira eu dançava que o meu pai me dizia:

- pede-me o que quiseses. E eu pedia a cabeça daquele doido que prenderam há dias.

¹¹⁴ - Durante o sétimo acto, o papel de Salomé é cantado pela Aia1.

[AIA2] - Os homens falam dele.

[AIA1] - De que estão aqueles homens falando?

[AIA2] - Do vosso modo de dançar. Dos gestos que fazeis quando dançais.

[AIA1] - Que gestos faço eu?

[AIA2] - As cousas em que estais pensando estão fazendo gestos no ar.

8 – EPÍLOGO (do poema “Ao fundo do meu passado Salomé dança”)

[HERODES] – Ao fundo do meu passado Salomé dança.

As graças debruçam-se sobre o alvejar das suas espáduas.

Suas carícias são nervosas e rápidas, mas pelo sabor do seu contacto parecem-me demoradíssimas.

Os seus dedos sabem de cor o mistério das volúpias incompletas.

Secam oásis nos seus lábios cansados

Apagam-se lâmpadas nos contornos dos seus arremedos.

Lá for a o luar é de prata...

Enroscam-se as sombras sob a lua alta, e o vento sacode-as quando passa... Calam-se os espaços entre árvore e árvore, entre bosque e bosque...

Há ilhas remotas na paisagem...

Análise comparativa entre a organização do libreto por Pedro Amaral e a Edição de *Salomé* por Teresa Rita Lopes¹¹⁵

(1) [SALOMÉ] – A minha beleza faz os homens sonâmbulos, e o som (encanto) da minha voz distrai-os de sonhar. As suas preferidas odeiam-me sem saber se existo, porque entre as palavras vagas dos seus discursos amorosos, a minha imagem embarga as frases e elas sentem-me passar, como um canto de sereia, nos esquecimentos da voz, e nos abrandamentos dos braços e das mãos, que cingem ou que apertam. Sou o perfume que, uma vez sonhado, lhes faz aura à imaginação, e não poderão ter esposa, nem noiva, nem até irmã a que acarinhem, porque se lembram de que eu sou a princesa que um dia lhes foi toda a vida.

~~Os meus passos vão leves sobre as relvas, como se fossem memórias. Nos gestos que faço com os braços há um sorriso da minha boca triste. Os meus olhos não conhecem uma promessa certa, e quando são baixos e só os cílios vivem, os corações anseiam com uma grande tortura.~~

(4) Dizem que sou a maravilha, mas eu não sei quem sou. Habita em mim um fluido de desastres que cai sobre as épocas futuras como uma chuva que é nevoeiro.

~~Morreriam milhares só por beijar minhas mãos. Milhares deixariam seus lares só por ouvir a própria voz chamar-me a mim princesa. Pelo meu desprezo visível trocariam muitos todos os amores que lhes foram dados, e até aqueles que desejariam.~~ (5) Sou fatal como as noites e os Outonos, e no meu coração há já uma saudade de todos quantos matarei.

(2) Os escravos rastejam com os olhos quando mal me podem olhar. Passo entre as alas dos soldados e sinto-os que tremem como folhas ao vento. Levarão saudades desse momento como de uma grande maldição, e acordarão nas grandes noites de estio, quando o suor entra na alma, pávidos da memória sinistra que vive do meu perfil entrevisto, dos meus olhos desviados, do recorte das minhas sobrancelhas muito negras contra a pele morena muito branca da minha fronte coroadada de sombras.

As escravas invejam-me com amor, e cada uma sonha, a sós com o leite sem outro peito, em como haveriam seus olhos de fazer amar os cães, e seus gestos de fazer relinchar os cavalos, nas grandes noites em que a virgindade se sente nas entranhas.

¹¹⁵ - Os números integrados no corpo do texto indicam a organização utilizada por Pedro Amaral. Os segmentos de texto que se encontram rasurados, são secções que o compositor excluiu do libreto.

{ Os gatos roçam-se contra as minhas pernas e sentem-se tigres até ao sexo. As aves cantantes calam-se quando passo, e as rosas altas roçam pela minha face porque eu tenho o privilégio dos caminhos.

{ (6) [SALOMÉ] – Trazei, disse, vossos sonhos para este terraço de onde se vê o mar. Quero sonhar convosco em voz alta, e que a minha voz teça com as vossas o casulo de uma história em que nos fechemos da vida. ~~Para aqui são as terras do reino de que me é como pai, para ali o mar e as terras do outro rei: ambos têm gente a quem governam, em ambas amam os que amam e são forasteiros os que passam; (...)~~

{ ~~Contai, sim, o que vos conto que vos contar vos.~~ (8) Sonharmos, sonharemos o mesmo sonho. Se o sonharmos todas, ele será mais belo do que é, e terá uma vida longínqua e trémula como a candeia das imagens que vivem no fim do mundo.

{ (3) Eu, filha de Herode, não tenho dia em que não queira a noite nem noite que não anseie pelo dia. (...) A minha vida é uma planície a que se segue outra planície. Não raia sol que me traga a alegria do outro, nem lua que me lembre mais os sonhos ~~/que não sei sonhar.~~

{ (7) [SALOMÉ] – Sinto-me menos imortal que as cousas que sonho. Quando o sol nasce ou morre, a minha sombra é infinita. (...) Projecto-me quando sonho sobre todas as épocas. Quando sonho sinto que não morro. É quando acordo, e escuto com o meu sangue, que eu ouço passar a vida.

{ [SALOMÉ] – ~~Minha vida tem um cansaço de mais cousas do que a minha vida. Não sei mais que sonhar, mas hoje, que me pesa tanto o não saber mais que sonhar, e tenho sem querer a necessidade do sonho, quero que sonheis comigo. Quero que sonhemos juntas.~~ (10) Se uns vivem juntos, porque não sonharão juntos outros? Há alguma diferença entre o sonho e a vida?

(9) A – Mas como, senhora, sonharemos juntas? (11) Tenho sono, e gostaria de sonhar; mas não quero dormir, porque os sonhos, quando se dorme, são de outra alma, e cruzam-se com os que desejaríamos ter, como os peregrinos nas encruzilhadas.

*1-(R1) [SALOMÉ] – Eu farei para mim um sonho, e esse sonho será uma história. Irei contando alto essa história, e vós ouvireis e sonhá-la-eis comigo. Uma ou outra de vós, quando a história lhe for ensopando a alma, me irá dizendo o que vê na alma ~~dessa história, e que eu me esquecesse de contar~~. Será como um canto em que cantemos juntas num sentido, e cada uma por sua vez na voz. Dizei-me que pode ser assim, para que eu possa passar a história que há-de ser.

[AIA2] – Se a história for bela, senhora, será pena que fosse apenas sonho; se não for bela, será pena que se houvesse contado.

[SALOMÉ] – Se a ~~contarmos~~ bem e for bela, e por isso a sonharmos bem, será mais que um sonho, nalgum lugar, algum momento, ela terá de ser, porque as coisas que acontecem não são senão como são narradas depois. O que aconteceu ninguém o sabe, porque ninguém sabe o que está acontecendo; os olhos têm a venda de ver e os ouvidos estão tapados com o ouvir. Os livros grandes que meu Pai lê contam coisas maravilhosas do passado. Essas coisas são narradas, porém talvez nunca se dessem. Mas as coisas deram-se porque ~~foram~~ narradas. Que temos nós com o que foi? O que foi é morto e como se não fora nunca. ~~O que é do que foi é verdadeiramente hoje, foi antes.~~ O mais é pensar de loucos ou de crianças, que querem a verdade ou a lua nas grandes noites de verão, como esta em que a alma é ampla e triste. *1

[AIA1] – Assim seja, senhora, e sonhemos. Começai vós que quereis começar, e tendes a voz das fontes escondidas, e os gestos, quando acaso os abris, das palmeiras que mostram que há vento, quando não há vento que toque as pálpebras nem brisa que roce na face a distração dos cabelos.

(12) [SALOMÉ] – ~~(depois de uma breve pausa) Suponde que... Não, supor é perder... Não, não é assim que se sonha...~~ Espera, que quero ver... (Outra pausa) Havia, no deserto para além do deserto, entre a parte dos desertos que é rochedos, e a solidão é mais dura do que nas areias e a alma mais triste que ao pé das palmeiras, um homem que queria um deus, porque não havia deus dos homens que habitassem naqueles desertos nem naquela alma. Queria um deus com mais sede que a da água, e mais fome que a dos frutos que são como água e são docura, e para os quais as crianças estendem o olhar e a mão. Esse homem chamava-se João, porque no meu sonho se chama João. É um nome de entre os hebreus, mas não há felizmente profeta ou rabino de entre eles que ainda usasse deles. Esse homem clamava porque a queria e não porque ela houvesse de ser. Mas ele clamava tanto que sem dúvida o ouviria esse deus que ele estava criando. E o deus viria em sua hora, porque para quem sonha não há hora, nem se desencontra a alma com o seu destino.

[SALOMÉ] – Quero, com todo o meu sonho, que este sonho seja verdadeiro. Quero que fique verdade no futuro, como outros sonhos são verdades no passado. Quero que homens morram, que povos sofram, que multidões rujam ou tremam, porque eu tive este sonho. Quero que o profeta que imaginei crie um deus e uma nova maneira de deuses, e outras coisas, e outros sentimentos, e outra coisa que não seja a vida. Quero tanto sonho que ninguém o possa realizar. Quero ser a rainha do futuro que nunca haja, ~~a irmã dos deuses~~ que sejam amaldiçoados, a mãe virgem e estéril dos deuses que nunca serão.

[SALOMÉ] – O que é esse grito na noite, lá em baixo?

[AIA1] – Trouxeram ao tetrarca a cabeça de um bandido.

[SALOMÉ] – Tragam-me a cabeça de um bandido. Tragam-ma numa salva de ouro.

[SALOMÉ] – De quem é essa cabeça?

[ESCRAVO] – De um bandido que matava nas aldeias.

[SALOMÉ] – Não quero que seja de um bandido que matava nas aldeias. Quero que seja de um santo que criasse deuses.

[ESCRAVO] – Era de um bandido que matava nas aldeias.

[SALOMÉ] – Aproxima-se de mim a salva. (...). Vede como as pálpebras podem ser de um sonhador, e a boca ~~pode ser~~ de um pecador arrependido ou de um asceta que nunca pecou. As faces têm rugas — podem ser de vigília ou de ódio, mas isso importa pouco, porque estamos criando a história. Afasta um pouco mais a cabeça. Quero vê-la, mas não quero vê-la bem. Afasta mais ainda. Aí, onde está, a luz do luar dá-lhe como um malefício. Quantos luars mais lhe não darão no sonho que outros terão do meu! Leva-a mais para longe. Estou cansada. Sonhei demais. Que homem era esse?

[ESCRAVO] – Era um bandido que matava nas aldeias.

[SALOMÉ] – Não te disse que essa cabeça era a de um santo que fazia deuses? ~~Porque me dizes que era de um bandido que matava nas aldeias?~~ Chamai o capitão da guarda — o que é louro e triste.

~~{{(...) A princesa chama o capitão de guarda.~~

~~Um murmúrio vago. O capitão aparece.~~

[CAPITÃO DA GUARDA] – Chamaste-me, senhora?]

[SALOMÉ] – Chamei. Está ali um homem com uma salva.

[CAPITÃO DA GUARDA] – Senhora, vejo.

[SALOMÉ] – Na salva está a cabeça de um santo que criava deuses. Reparaí no homem que tem a salva na mão.

[CAPITÃO DA GUARDA] - Senhora, reparo.

[SALOMÉ] – Esse homem desmentiu-me. Quero que mateis esse homem.

[CAPITÃO DA GUARDA] – Senhora, que mate esse homem?

[SALOMÉ] – Tendes a espada e a minha ordem. Que mais razão podeis querer?

~~{O capitão desembainha a espada e mata o servo. Este cai com a salva. A salva e a cabeça, separadas, fazem estrondo alto e baixo, no chão de pedra. Entra o Tetrarca.}~~

[HERODES] – Que novo sonho é este, ou que novo capricho? Que malícia fez que se trouxesse aqui esta cabeça que pedi me fosse levada? Quem a desviou dos meus olhos para os teus?

[SALOMÉ] – É a cabeça de um bandido que matava nas aldeias.

[HERODES] – Não é. Esta é a cabeça de um santo que estava a criar deuses pelos desertos. Mandeí-o matar e quis que me trouxessem a sua cabeça. Porque foi que a pediste?

[SALOMÉ] – Porque foi que a pedi? ~~Porque foi que a pedi?~~ Não sei. Não sei. Que foi isso que disseste, senhor que me tira a alma toda do coração. Não digais que me disseste a verdade ~~porque isso é demais para o meu sonho.~~ Ah, que talvez o sonho não crie mas veja, ~~e não faça senão o que adivinha. Aquela cabeça era de um santo que andava nos desertos?~~

(13) [HERODES] – Que vinho de luar te embebedou, ~~que falas com os mortos entre os vivos?~~ Aquela cabeça é de um santo que cantava nos desertos a memória dos deuses futuros.

[SALOMÉ] – A cabeça? Deixem-me vê-la de perto. ~~(Ajoelha ao pé dela) (Toma-a nas mãos) Faz medo e nojo, como os deuses. É a cabeça de um monstro porque é a de um morto. Tetrarca, quem era este homem?~~

[HERODES] – ~~Era um homem que anunciava nos desertos, cantando e gritando, a vinda do fim das coisas e de um deus que teria piedade. Gritava entre as rochas solitárias que os deuses antigos eram como os homens quando vivem, mas o deus novo seria como os homens quando morrem, a imagem da tristeza e da verdade. Não lhe vi ainda a cabeça. Erguei-a na salva para que eu a veja.~~

~~{O capitão da guarda olha em redor faça. Abaixa-se, toma a salva, coloca nela a cabeça e ergue-a ante a vista do Tetrarca. O Tetrarca inclina a cabeça para a frente e fita a cabeça com insistência.}~~

[HERODES] – ~~É a cara de um homem que viveu entre os desertos e esperava novos deuses ao pé de rochedos. Parece que chorou muito: as faces têm sulcos como os~~

~~que as águas fazem nas rochas. É terrível, mas por detrás das pálpebras cerradas sinto com a própria vista que os olhos são tristes... Quem matou aquele escravo?~~

~~[CAPITÃO DA GUARDA] — Fui eu.~~

~~[HERODES] — Porque o mataste?~~

~~[CAPITÃO DA GUARDA] — Mandou a princesa que o matasse.~~

~~[HERODES] — Porque foi que mandaste matar?~~

~~[SALOMÉ] — Não sei. Não sei nada. Sucede qualquer coisa de tão terrível que não sei como falar. Mandei-o matar porque ele disse que aquela cabeça era de um santo que criava deuses nos desertos.~~

~~[HERODES] — Mas era de um santo que criava deuses nos desertos.~~

{ (14) [SALOMÉ] — Não era: era de um bandido que matava nas aldeias. ~~Depende a salva no chão, retirai-vos. Tenho sono.~~ (15) Pai, tenho sono. ~~(Para as aias) Retirai-vos vós também. Pai, quero dormir. Deixai a salva aí no chão, com a cabeça. Pai, ide vós também daqui.~~

~~[SALOMÉ] — Eu bem sabia. Eu bem sabia. Não se pode sonhar sem Deus saber. A minha mentira era verdade. Era certo que no desertos havia um santo que chamava por um deus novo, um deus triste como as rochas e sozinho como as grandes planuras. Eu bem sabia que alguém haveria de querer um deus que conhece os sonhos e tem pena do que não têm nada.~~

~~Vou fazer como se estivesse num festim. Vou bailar à roda da tua cabeça até cair sem vida. Vou dançar no funeral das coisas que morreram com a tua vida. Vê, vou fazer um bailado ao luar, para dizer tudo.~~

- Outros excertos de Pessoa utilizados na obra

~~E eu pensei que se eu sonhasse isto muitas vezes talvez o futuro tivesse pena de mim. Amariam a minha memória todos os homens.~~

(16) O que é que vós sonhastes?

Que o meu pai dava um banquete e eu dançava no banquete diante dos convivas. De tal maneira eu dançava que o meu pai me dizia: pede-me o que quiseres. E eu pedia a cabeça daquele doido que prenderam há dias.

Os homens falam dele.

De que estão aqueles homens falando?

Do vosso modo de dançar, senhora. Dos gestos que fazeis quando dançais.

Que gestos faço eu? Eu não estou fazendo gestos nenhuns.

As cousas em que estais pensando é que estão fazendo gestos no ar.

(17) Ao fundo do meu passado Salomé dança.

As graças debruçam-se sobre o alvejar das suas espáduas.

~~São morenas e alvejam~~

Suas carícias são nervosas e rápidas, mas pelo sabor do (seu) contacto parecem demoradíssimas.

Os seus dedos sabem de cor o mistério das volúpias incompletas.

Secam oásis nos seus lábios cansados.

Apagam-se lâmpadas nos contornos dos seus arremedos.

~~Há um ruído de guizos longínquos em tudo o que ela não (...)~~

Lá fora o luar é de prata ~~branda...~~

Enroscam-se as sombras sob a lua alta, e o vento sacode-as quando passam.

Calam-se os espaços entre árvore e árvore, entre bosque e bosque...

Há ilhas remotas na paisagem...